ISSN: 1413-0378

TERCEIRA MARGEM

Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA
ANO VIII • Nº 10 • 2004

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Lucia Ricotta*

Editora convidada

Em *Filosofia, Estética e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*, predomina a investigação sobre os limites e as distinções configuradas nos múltiplos tipos de relações possíveis entre esses campos. A tríade aqui destacada inclui também os fundamentos da moral e da política, constituindo um sistema de vasos comunicantes capaz de legitimar a sobriedade romântica do sujeito. O cerne de discussão deste número é o impacto que o exame crítico da razão humana por Kant tem para a geração contemporânea e posterior a ele. No entanto, o presente volume sugere, de saída, a importância que a crítica de seminal prodigalidade filosófica, histórica e estética vinda da mente iluminista como a de Shaftesbury criará para muitos dos procedimentos criativos da modernidade dos pensamentos em questão. Assim apresenta-se o ensaio de Márcio Suzuki e Luís Nascimento sobre distintos textos do filósofo, bem como a tradução de uma "Carta sobre a Arte ou a Ciência do Desenho" de 1712, feita por Pedro Paulo Pimenta.

Trata-se propriamente de encaminhar o leitor a uma configuração muito especial por que passaram esses três campos de saber, desde já o início do século XVIII. Pode-se falar do arranjo singular que vibra aí (ainda que em nuances variadas para cada um dos termos) em consonância com a busca de objetivar a autoconsciência sobre a natureza dos limites e dos esperados pontos de diálogo que a estética como crítica de arte, a filosofia como crítica ao pensamento e a ciência como processo de racionalização do mundo consignam a historiadores, filósofos, poetas, pintores, críticos, cientistas etc. Importa lembrar: neste momento, o processo histórico de autoconsciência é paradoxal e permeável a valores de outras áreas. O que nos revela que a autorreferencialidade da estética e dos conhecimentos filosófico e científico – necessária para a construção e preservação de seus âmbitos específicos – tem uma contrapartida extravasada lançando para fora de sua unidade fins e interesses essenciais à razão humana.

---

* Lucia Ricotta é Doutora em História pela PUC-Rio. Atualmente leciona no Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ como bolsista Prodoc/Capes. É autora do livro *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt* (Mauad, 2003).

A reflexividade estética pelos primeiros românticos tem o seu mérito nesse contexto; pode-se entendê-la a partir do importante ensaio de Lacoue-Labarthe e Jean Luc-Nancy, "A Exigência Fragmentária" aqui traduzido por João Camillo Penna. A temática caracteriza-se em face da peculiar operação que a obra de arte instaura sobre sua criação artística e sobre o sujeito que dela e nela se investe. Dois outros artigos ligam-se ao primeiro romantismo alemão: o texto "Negatividade e Utopia em Novalis" de Vera Lins e "Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia" de Márcio Seligmann-Silva, em que se avalia a teoria primeiro-romântica da poesia do ponto de vista de uma concepção romântica da própria filosofia.

Pondere-se, além disso, que ainda em "A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt" de Cláudia Valladão de Mattos, a participação de um modelo de uma imagem paisagística fixada pelo pintor Hackert se acusa de modo evidente nas observações de Goethe e Alexander von Humboldt sobre o ideal harmonizador entre arte e ciência.

"O conceito de Interesse" por Maria Lúcia Cacciola se atém ao reexame rigoroso da interpretação que Schopenhauer faz da Crítica do juízo estético. Longe de aderir ao perspectivismo arbitrário, ela se apega à tentativa de restabelecer o compromisso equilibrado entre a estética de Shopenhauer e a de Kant.

Em "O pensamento mitopoéico" de Harold Bloom, traduzido por Suely Cavendish, seremos levados a perceber, com apreciável diferença, o interesse experimental de um Bloom de 47 anos atrás por um dos poetas do romantismo inglês. Nada menos do que Shelley, e seu poema "À Noite".

O tema de "O Homem culto do século XIX" de Pedro Caldas é o complexo conceito de *Bildung*. A partir da referência à obra de Droysen, aponta-se a necessidade de considerar o sentido trágico que permanece no fundo contraditório desse termo. E, por fim, o texto de Luiz Barros Montez, "Literatura e vida: relembrando um Goethe um tanto esquecido", recupera um Goethe histórico como meio de acesso à noção de totalidade e aos paralelismos e/ou deformações entre o gênio de Weimar e a geração romântica alemã.

Esta publicação só foi possível com o apoio da bolsa Prodoc/Capes.

QUEM RI POR ÚLTIMO RI MELHOR. HUMOR, RISO E SÁTIRA NO "SÉCULO DA CRÍTICA"[1]

Márcio Suzuki*

Nada mais deplorável em sua origem e nada mais execrável em suas conseqüências do que o temor de ser ridículo.

Friedrich Schlegel[2]

Sensus Communis, or an Essay on the Freedom of Wit and Humour é uma peça literária e filosófica publicada pela primeira vez em 1709. Faz parte do primeiro volume das *Características* do filósofo Anthony Ashley Cooper, que ficou mais conhecido no mundo letrado por seu título nobiliárquico, o de III Conde de Shaftesbury. Assim como a *Carta sobre o Entusiasmo*, publicada no ano anterior, o ensaio sobre o senso comum foi escrito na forma de uma epístola, gênero, como se sabe, muito difundido desde a Antigüidade romana. Nessa carta, o suposto autor procura desfazer a nuvem de perplexidade que invadira o espírito de um jovem *gentleman* amigo seu: este, com efeito, ficara bastante desorientado depois que, contra todas as regras do decoro, ouvira o amigo fazer um "elogio da zombaria" numa reunião social de que ambos haviam tomado parte poucos dias antes. A carta procura, assim, dissipar qualquer sombra de dúvida ou de mal-entendido quanto ao sério propósito daquele elogio.

A questão que imediata e inevitavelmente se põe para alguém que faz uma "defesa da zombaria (*raillery*)", diz o missivista, é a de saber se ela pode ser justa (*fair*).[3] Ao tentar responder a essa pergunta, não se pode fugir a essa primeira constatação: a zombaria só é justa se vale, indiscriminadamente, para todos. A idéia de submeter a opinião de alguém ao crivo do ridículo, para saber se ela é válida, só terá sentido, afirma o autor, se a regra for generalizada, isto é, se também as *minhas* opiniões forem objeto do possível juízo escarnecedor dos outros. Querer passar ileso, nesse caso, pode ser visto como um gesto anti-social, sinal de egoísmo (*selfishness*).[4]

---

*Márcio Suzuki, professor da Área de Estética do Departamento de Filosofia da USP, é autor de *O Gênio Romântico: Crítica e História em Friedrich Schlegel* (Iluminuras, 1988). Entre as traduções publicadas destacam-se: *Poesia Ingênua e Sentimental* (Iluminuras, 1991), *A Educação Estética do Homem*, de Friedrich Schiller (com Roberto Schwarz, Iluminuras, 1990), e os fragmentos dos primeiros românticos alemães em *O Dialeto dos Fragmentos* (Iluminuras, 1997).

Mas há ainda uma outra dificuldade: em que consiste a zombaria? Descrevê-la em seu sentido rigoroso seria algo tão impossível quanto definir o que é o senso comum, o humor, o *wit*, ou, em termos gerais, o que são "boas maneiras" ou "boa educação".[5] Como ocorre nos outros textos do autor, o que se quer evidenciar aqui é a impossibilidade de se transmitir essas noções nas formas filosóficas convencionais (tratado, investigação etc.). Elas não são objetos de definição, de dedução ou demonstração; não são ensinamentos técnicos ou científicos, que podem ser passados adiante simplesmente respeitando as boas normas de pedagogia.

Observando-as mais de perto, é possível dizer que essas noções fazem parte de um conjunto maior, como aspectos de um mesmo senso de sociabilidade que é o fundamento da política, da moral e da estética. É exatamente pela ausência desses princípios de refinamento que se viu surgirem, nos tempos modernos, algumas *fissuras* no corpo social. A falta de senso para o riso seria então, para o remetente da carta, apenas um dos aspectos de uma indisposição mais geral para o diálogo, para a troca de opiniões, para o aprendizado da sociabilidade – indisposição característica da época moderna e cuja origem precisa ser explicada. De qualquer forma, nem tudo está perdido: é por isso que ainda se pode escrever uma carta sobre o tema a um jovem do mundo refinado.[6]

Uma anedota narrada nas *Miscelâneas* (obra que é, dentro das próprias *Características*, um arremate crítico a elas) permite que se pinte melhor o quadro geral de indisposição para o aprendizado do diálogo e de aversão às virtudes sociais. Comecemos pelas questões em que há controvérsia. É mais que comum nas discussões sobre assuntos controversos vermos um "irado litigante" (*angry disputant*), que não poupará esforços para transformar a boa causa numa causa ruim.[7] Pensando provavelmente nisso, um *clown* teve um dia a veleidade (sentiu o capricho ou inclinação = *took a fancy*) de ir assistir às contendas em latim dos doutores de uma universidade. Perguntaram-lhe então que prazer pôde ter ele auferido daqueles combates, se não podia saber qual dos oponentes levara a melhor. O *clown* replicou que, também nessa matéria, não podia ser considerado um bobo (*fool*), porque podia ver quem era "o primeiro a levar o outro a ser tomado de paixão".[8] "A natureza mesma", comenta o autor das *Miscelâneas*, "ditou essa lição ao *clown*". Ou seja, sem que precisasse de nenhum ensinamento além daquele que é ditado por sua própria natureza, o bufão era capaz de entender que aquele que estivesse levando vantagem na discussão se apresentaria "à vontade e bem-humorado" nela, enquanto "aquele que fosse incapaz de defender sua causa pela razão, perderia naturalmente o controle e se tornaria *violento*".[9]

Essa historieta jocosa pode ser lida como emblemática da própria cisão em que se encontra a sociedade inglesa (e, por extensão, a européia) para Shaftesbury. À medida que a voltagem do debate aumenta, pode-se perceber que o *scholar* que está vencendo vai se mostrando mais à vontade e de bom humor (*easy and well-humored*), na proporção inversa em que aumentam o destempero e a violência do adversário.[10] Entre um e outro litigante, vemos a careta risonha do *clown* (personagem o mais das vezes depreciada na filosofia de nosso autor), que na anedota não aparece como mais um ouvinte interessado (e apaixonado) do auditório acadêmico, mas surge ali paradoxalmente como o único juiz abalizado do debate, porque, sem compreender absolutamente nada do que está em jogo, é o único que entende as regras dele. O *clown*, como se diz em fenomenologia, pôs entre parênteses as teses dos dois debatedores. Mas uma vez que não há propriamente comunicação entre eles, entender ou não o que eles dizem não quer dizer nada. E justamente por esse seu distanciamento é que o bufão conserva a capacidade "natural" de discernir corretamente que o *scholar* de bom humor deve estar mais próximo da verdade.

Mas a situação geral de incompreensão entre as partes que compõem a sociedade é apenas grosseiramente delineada na anedota. O bufão funciona mal-e-mal como árbitro da peleja porque ele apenas supre muito precariamente uma ausência. Ele é somente vicário de uma instância mais competente, que não apenas se limitaria a dar um veredicto em cada caso (como num tribunal), mas também estabeleceria uma efetiva mediação entre as partes em conflito. Como veremos, a atitude do *clown* não é, todavia, absolutamente desprovida de sentido.

As sociedades modernas (e a da Grã-Bretanha não é exceção) parecem se compor de uma maneira tal que é inevitável a ruptura em duas facções. Essa ruptura é mais profunda do que se imagina, pois não se limita às diferenças de posição entre os partidos políticos: de um lado, encontra-se uma classe de pessoas que ainda se mantém num ponto próximo ao estado de barbárie ou de incultura, e, de outro, uma classe que se refinou e sofisticou a ponto de perder o contato com a realidade da vida comum. Nessas circunstâncias, a imagem da cisão já não é representada por duas partes detentoras de saberes mais ou menos parecidos, como os dois *scholars* da anedota, mas por uma parte à qual cabe o saber e outra totalmente desprovida dele. Aqui, os dois eruditos se opõem ao *clown*, símbolo das camadas "rústicas" da sociedade.[11]

Como quer que seja, tanto num caso quanto no outro, o problema da incomunicabilidade permanece praticamente o mesmo: todo o ensinamento

que poderia provir da alta sofisticação dos eruditos se perde por uma falta de jeito para a comunicação do seu saber. Ou melhor ainda: a falta de jeito provém da inadequação ou impossibilidade mesma de comunicar esse saber. Daí decorrem duas situações: ou o sábio despreza e ridiculariza o vulgo que não o entende, ou este zomba do esforço inglório do erudito por alcançar um saber inócuo, que ele tenta com todas as forças impingir ao público. Conforme o ponto de vista, o riso pode estar, ou do lado do erudito, ou do lado do vulgo. Mas pode-se dizer em geral que o desprezo do sábio é geralmente menos dado ao riso. Por isso, também é mais perigoso: o pensador abstrato é o que está mais propenso ao dogmatismo e ao fanatismo, manifestações que estão muito próximas da *loucura*. E é por sua maior proximidade com o riso que o bufão podia dizer que estava longe de ser um *fool*.

A partir desse quadro se pode compreender o significado do riso nas sociedades modernas: nelas, o riso é uma espécie de reação nervosa provocada por uma daquelas duas combinações. Quando os eruditos, extremamente ciosos de seu saber, tentam fazer com que ele seja aceito à força, isso causa rancor e ressentimento nos mais simples, rancor e ressentimento que são o fermento de seu riso escarnecedor; ou então o vulgo é por demais adverso à erudição, o que faz objeto de desprezo e derrisão dos sábios.

É preciso estar atento a essa grande divisão entre os que sabem e os que não sabem porque ela tem uma clara implicação político-religiosa: o principal empecilho à compreensão dos dois lados se deve a que alguns aparentam possuir conhecimentos ou princípios doutrinais que não podem ser revelados e são guardados como mistérios. Esse pretenso saber dos devotos ou zelotes é o que desperta o não menos fervoroso ceticismo dos antidevotos ou “modernos reformadores”. Como explica o *Ensaio sobre a Liberdade de Wit e Humor*:

> Com freqüência as coisas se fazem assim para serem tomadas como segredos por uma seita ou partido; e nada ajuda tanto isso quanto a *antipatia* e o *acanhamento* de um partido contrário. Se subitamente somos tomados de horror e consternação ao ouvir máximas que pensamos ser venenosas, não nos encontramos em disposição para usar aquela parte familiar e suave da razão que é o melhor *antídoto*. O único *veneno* para a razão é *paixão*. Pois o raciocínio falso é logo corrigido, onde se remove a paixão. Se, no entanto, simplesmente escutar certas proposições da filosofia é suficiente para comover nossa paixão, é evidente que o *veneno* já penetrou em nós e estamos efetivamente tolhidos no uso de nossa faculdade de raciocinar.[12]

O antagonismo é criado pela antipatia ao pretenso saber de um partido. A *paixão antipática* acarreta uma timidez ou inibição (*shyness*) no uso da razão, que faz com que esta perca sua naturalidade e descontração. Tal

descontração, aliás, é geralmente incompatível com práticas filosóficas fundadas na reflexão abstrata. Como contraponto essencial à paixão, a leveza é gerada não pelo estudo de tratados ou pelos discursos de um orador, mas pelo hábito de dialogar, pela conversa sociável. A razão, em Shaftesbury, é sempre uma razão dialética, dialógica:

> (...) de acordo com a noção que tenho de *razão*, nem os tratados escritos do erudito, nem os discursos do orador são capazes, por si sós, de ensinar o uso dela. Somente o hábito de raciocinar pode fazer o *arrazoador*. E não se pode convidar melhor os homens a esse hábito do que quando têm prazer nele. Uma liberdade de zombaria, uma liberdade de questionar tudo em linguagem conveniente e uma permissão de desembaraçar e refutar cada argumento sem ofender o argüidor, são os únicos termos que de algum modo podem tornar agradáveis as conversas especulativas.[13]

Se bem se entende esse trecho, fica claro que a conversa agradável e desimpedida com pessoas igualmente francas não é apenas o que propicia o uso correto da razão, mas, no sentido rigoroso, a própria razão. Quanto mais freqüentamos pessoas polidas, tanto mais livres nos sentiremos para o verdadeiro exercício da razão. O hábito da conversa nos dá a rapidez requerida para não nos deixar tomar de assalto pela paixão. Em seu ponto máximo, a razão se revela na lúcida e inexplicável lepidez de um resposta imediata e surpreendente pelo brilho, de um dito espirituoso, de um chiste, enfim, de todas aquelas conotações que a língua inglesa reserva ao *wit*:

> Em matéria de razão, mais se dá em um minuto ou dois, por meio de questão e resposta, do que por um discurso corrido de horas inteiras.[14]

Tornamo-nos melhores no raciocínio se o exercitamos de maneira prazenteira (*pleasantly*), com leveza, tranqüilidade e conforto (*at our ease*). Podemos abordar ou largar um assunto ao bel-prazer ou conforme nossa inclinação (*as we fancy*). E, nessa atmosfera, geralmente acaba sendo muito mais estimulante que a discussão acabe em impasse, porque isso dará ensejo a que se retome, sozinho ou em grupo, as suas dificuldades e aporias. A “agradável confusão” que encerra a reunião social da qual participam os amigos é, aliás, o que dá ensejo às reflexões do missivista na carta ao jovem *gentleman*.[15]

O *wit* e o humor são os ingredientes indispensáveis da conversação polida e agradável. Mais que isso: são eles que, como uma pedra-de-toque, tornam possível distinguir o que é genuíno da razão e o que lhe é espúrio:

> Sem *wit* e *humour*, a razão dificilmente pode pôr-se à prova [*take its proof*] ou ser distinguida.[16]

Sem os dois elementos fundamentais da sociabilidade, não há razão e o diálogo verdadeiro e franco é impossível. Como não podem chegar à liberdade das paixões promovida pelo humor, os partidos em que a sociedade se divide são presa deste grande temor que se manifesta na recusa de passar pelo teste do ridículo (*test of ridicule*).[17] Curioso, no entanto, é que a animosidade entre eles tem, entre suas armas, também a arma do riso. É assim que alguns *grave gentlemen* se incumbem de aplicar corretivo a um autor que "defende o uso da zombaria", mas, contraditoriamente, eles mesmos lançam mão dessa arma, embora sejam por natureza bastante desajeitados no seu uso.[18] Figurada como uma cena teatral, essa divisão dos partidos daria a seguinte imagem, segundo Shaftesbury:

> Não pode haver visão mais disparatada [*preposterous* = prepóstera, contra a ordem natural] do que um executor e um palhaço [*merry-andrew*] fazendo seus papéis no mesmo palco. Estou, porém, convencido de que qualquer um concordará ser este o verdadeiro quadro de alguns zelotes modernos em suas controvérsias escritas. Eles não são mais mestres da gravidade do que do bom humor. O primeiro [dos debatedores] sempre corre para uma áspera severidade, e o segundo a uma desajeitada bufonaria. E assim, entre raiva e prazer, zelo e truanice [*drollery*], seus escritos têm muito daquela graça das brincadeiras de crianças humorosas [*humoursom* = ou caprichosas, mimadas], que, no mesmo instante, são irritadas e inquietas, e podem rir e gritar quase num único e mesmo respiro.[19]

Essa descrição da cena teatral contém obviamente uma alusão ao teatro inglês em geral e ao teatro shakesperiano em particular.[20] Mesmo que não se simpatize com a indecorosa violência e com a vulgaridade burlesca do palco inglês, é preciso, contudo, saber entender o que há de verdadeiro nele.[21] Para poder curar um público de gosto bárbaro, é preciso conhecer o mal que o aflige e saber aplicar o remédio correto. Não se pode proceder precipitadamente, como aqueles construtores que, alegando que um prédio corria risco de cair, o escoraram e prenderam de tal maneira, que ele acabou virando e tombando do lado oposto.[22] Da mesma maneira, nas sociedades modernas as formas do ridículo são uma reação igualmente desproporcional à seriedade daqueles que parecem deter verdades muito sutis. Imagine-se alguém tendo de suportar horas a fio um palestrante tedioso, sem poder ter nenhuma possibilidade de se defender. Esse ouvinte (*semper ego auditor tantum!*)[23] estará condenado à passividade, ao atrofiamento do uso de sua razão. O riso, nessa situação, será uma reação quase natural e inevitável a esse constrangimento. Eis como a carta ao jovem *gentleman* a descreve:

> Nem é de admirar que os homens sejam tão fracos em raciocínios [*faint raisoners*] e cuidem tão pouco de debater estritamente sobre qualquer assunto trivial quando estão com amigos [*in company*], se eles são tão pouco ousados em exercitar suas razões em grandes questões, e são forçados a discutir como aleijados, onde precisariam da maior atividade e vigor. A mesma coisa, portanto, que acontece aqui, é o que acontece nos corpos robustos e saudáveis, que se afastaram do seu exercício natural e estão confinados num espaço exíguo. Eles são forçados a empregar gestos estúrdios e contorções. Eles possuem uma espécie da ação e, todavia, se movem, embora com a pior graça imaginável [*worst grace imaginable*]. E assim os espíritos [*spirits*] naturais livres de homens engenhosos [*ingenious*], se são aprisionados e controlados, encontrarão outros meios de se mover, a fim de se aliviar de seu *constrangimento*: e quer no burlesco, quer em mímica, quer em bufonaria, ficarão de qualquer modo contentes de se desopilar e de se vingarem de seus *constrangedores*.[24]

A mímica, o burlesco, a bufonaria são marcas da revolta contra o entusiasmo exagerado e a retórica empolada.[25] Resultados da falta de liberdade de espírito numa nação, eles se tornam voga justamente porque, sem que se perceba, são reação involuntária à coerção perpetrada pela autoridade. É a falta de liberdade de pensamento que explica o receio de ser ridicularizado e, conseqüentemente, "a falta de verdadeira polidez [*true politeness*] e a corrupção ou o mau uso da facécia [*pleasantry*] e do humor".[26]

Se o grau de humor varia conforme a autoridade, é possível então estabelecer uma espécie de fórmula algébrica para calcular a relação entre coerção da autoridade (ou seriedade dogmática: religiosa, moral ou política) e o burlesco:

> Quanto maior for o peso, tanto mais amargo será o sátiro. Quanto mais alta a escravidão, tanto mais esmerada [*exquisite*] a bufonaria.[27]

É o que ocorre nos países onde é mais forte a "tirania espiritual". Por isso, "a maioria dos bufões são italianos: e nos seus escritos, nas suas conversas mais livres, nos seus teatros e nas suas ruas, a bufonaria e o burlesco estão na mais alta voga".[28]

Tanto quanto o sátiro, o bufão italiano é uma figura mais que justificada dentro dessa correlação de forças. A máscara cômica é mesmo exemplar na punição do vício.[29] Com ela nós aprendemos a justa punição das "paixões da covardia e da avareza", assim como a de "um glutão ou um sensualista", que são tão ridículos "quanto os outros dois caracteres".[30] Vê-se que aqui o riso provocado pelo histrião é acertado, pois ele de modo algum se volta contra a sabedoria, a honestidade ou as boa maneiras. Exatamente conforme a lição de Aristóteles (e da teoria clássica do riso, descrita por Quentin Skinner), a punição visa a alguma deformidade: "Pois nada é ridículo, senão o que é deformado. E coisa alguma é prova contra a zombaria, a não ser o que é bonito e justo."[31]

Como o *clown* que vai à academia, os palhaços têm em geral um instinto natural do ridículo. Eles sabem sobretudo se conservar dentro dos limites do risível e não pretendem fazer rir à custa de tudo e de todos. Não caem no erro de jovens *gentlemen* que, por estarem presos aos preconceitos em voga, são levados "a rir *(to laugh at*) da virtude pública e da própria noção de bem comum".[32] Os jovens que assim procedem o fazem apenas pelo princípio acima exposto (do prédio apoiado do lado errado). Tais *gentlemen of fashion* são apenas os antípodas dos "solenes reprovadores do vício": enquanto estes condenam a leviandade dos "airy wits" (mentes arejadas, leves), estes, por sua vez, se vingam daqueles apelando para a zombaria e o ridículo.[33] A divisão que encontramos entre devotos e antidevotos também pode ser vista aqui. Pela extrapolação de sua autoridade, os reprovadores do vício fazem os jovens bem-formados buscar refúgio num tipo de sátira que é inadequado, porque, diferentemente da bufonaria italiana, ali se desconhecem as regras do gênero. A juventude é levada a ridicularizar algo que não pode ser ridicularizado.

É sobre essa oposição que se erguem as duas facções opostas no cenário político, moral e estético. De um lado, os dogmáticos, os devotos, os "conservadores" de uma ordem incompreensível (porque calcada em princípios que não se conhecem); de outro, os reformadores, os hobbesianos que rejeitam qualquer princípio de sociabilidade natural, os epicuristas que ridicularizam os preceitos da moralidade, os relativistas lockianos que não aceitam princípios naturais inatos, os artistas geniais que desprezam as regras da arte. Mas por que esses "men of wit" têm prazer em esposar tais "sistemas paradoxais"? Na verdade, não se pode propriamente dizer que estão plenamente satisfeitos com esses sistemas. O prazer que deles extraem vem antes de que "imaginam que, mediante esse *ceticismo geral* por eles introduzidos, levarão a melhor sobre o espírito dogmático que prevalece em algumas *matérias particulares*." Daí o "espírito de zombaria" reinante nas conversações em geral e o fato de noções serem propostas e aceitas simplesmente por serem "estranhas", "singulares" (*odd*) e "incomuns" (*out of way*).[34] Esse "gênero cético de wit"[35] acaba por se associar à sátira e ao ridículo, no mau sentido. O pior é que ele se converte em sistema. Com ele, a sátira se torna sistemática.

Se o riso era uma reação até certo ponto justificável ao fanatismo e ao dogmatismo, trata-se agora de apontar a inadequação do riso, fazendo a *crítica* da sátira inadequada, do ridículo sem nenhum propósito ou interesse. E aqui chegamos ao ponto crucial, o da diferença entre sátira e crítica para Shaftesbury. A crítica é a única capaz de identificar onde há um erro, falta de gosto ou refinamento na sátira e no ridículo. Em geral, se ridiculariza a "falsa

seriedade" (*false earnest*). Mas a "falsa troça" passa ilesa e se torna um "engodo errante [*errant deceit*] tanto quanto aquela".[36] Isso porque, voltando-se para o partido oposto, faz com que imperceptivelmente reforce a aparência de verdade do seu próprio partido.

> Porque, enquanto a dúvida é válida somente para um lado, a certeza cresce tanto mais fortemente no outro. Enquanto apenas uma face do desatino [*folly*] aparece ridícula, a outra se torna mais solene e enganadora.[37]

A crítica e a justa medida do riso

> *Mas a situação de um bobo da corte que, para sacudir beneficamente o diafragma, deve temperar com risada a refeição de sua Majestade fazendo alusões picantes a seus mais distintos servidores, está, dependendo como é tomada,* acima *ou* abaixo *de toda crítica.*
>
> Immanuel Kant, *Antropologia*.[38]

A ruptura política, moral e estética que se observa nas sociedades modernas pode ser mais precisamente explicada quando se traça um paralelo com a civilização antiga. O caminho do aprimoramento político, moral e estético na Grécia e em Roma é instrutivo para quem quer compreender o *estado atual* das nações européias, principalmente o da Grã-Bretanha. A história da filosofia e da literatura gregas nos fornece alguns parâmetros pelos quais se pode guiar a interpretação que se faz do próprio tempo.

Como surgiu a comédia na Grécia? A resposta a essa pergunta capital não aparece como uma tarefa fácil aos olhos desse admirador e estudioso da civilização grega e romana que foi Shaftesbury, pois requer filologia e erudição. O delineamento geral da história da literatura grega e romana poderá, todavia, fornecer a chave de compreensão do fenômeno do riso e do humor também nos tempos modernos.

"É fácil imaginar [*it is easy to imagine*]", nota o autor das *Miscelâneas*, "que, dentre os muitos estilos e maneiras de discursar ou escrever, o mais rápido de se alcançar e que mais cedo se pratica é o *miraculoso*, o *pomposo*, ou aquele que geralmente chamamos de *sublime*."[39] O assombro (*astonishment*) é a primeira paixão despertada na "humanidade bruta e inexperiente". Exemplos disso? As crianças se entretêm com aquilo que é espantoso; a melhor música dos bárbaros é feita de sons que agridem os ouvidos e estarrecem o espírito; as enormes figuras, de cores bizarras e berrantes, pintadas pelos índios também visam a um efeito que mescla horror e consternação.[40]

Essas constatações sobre o estilo pomposo ou sublime seriam corroboradas por ninguém menos que o "príncipe dos críticos" (*prince of the criticks*). Aristóteles teria, com efeito, *assegurado* que foi essa espécie de criação que prevaleceu entre os primeiros poetas, "antes da época de Homero".[41] Mas com o pai dos poetas (*father-poet*) tudo muda. Homero destituiu a "raça espúria" dos poetas entusiastas, conservando apenas "aquilo que era decente do estilo figurativo e metafórico". Ele introduziu o estilo "*natural* e *simples*":

> ...ele voltou seus pensamentos para a real beleza da composição, para a unidade do propósito [*design*], para a verdade dos caracteres e a justa imitação da natureza em cada particular.[42]

Apoiando-se nas lições da *Poética* de Aristóteles (e também na autoridade de Platão, Horácio, Estrabão e Marco Aurélio), o próximo capítulo da reconstituição shaftesburiana da história da literatura grega intenta mostrar que Homero deve ser considerado não apenas o "pai" da tragédia, por ter escrito a *Ilíada* e a *Odisséia*, mas também da comédia, como autor do poema, em versos jâmbicos, *Margites*.[43] A argumentação do *Solilóquio* visa mostrar, além disso, que a tragédia veio e tinha de vir primeiro. Isso porque uma das afirmações do "príncipe dos críticos" diz que a tragédia já atingira, na época dele, o máximo de perfeição possível para esse gênero dramático, pois na prática seria impossível ir mais longe do que o fizeram Sófocles e Eurípides.[44]

Com a comédia, tudo se passa de outra maneira. Como "insinua claramente" Aristóteles (*as he plainly insinuates*), em sua época ela ainda não havia chegado ao seu *telos*, ao seu fim (*it lay yet unfinish'd*), a despeito de todo o trabalho engenhoso (*witty*) de Aristófanes e de outros poetas cômicos da geração anterior à do grande crítico. Por mais perfeitos no estilo e na linguagem e por mais férteis que tenham sido em todas as "variedades e giros do humor", "a verdade dos caracteres, a beleza da ordem e a imitação simples da natureza eram, de certa maneira, totalmente desconhecidas deles".[45]

A comédia da época de Aristófanes ainda não atingiu a perfeição. Ela não conseguiu muito mais que as "antigas paródias", que não passavam de peças burlescas ou farsas.[46] Isso comprova, mais uma vez, a tese de que a comédia surgiu depois da tragédia: como no axioma da sátira evocado antes (quanto maior a seriedade, tanto mais forte o riso), a essência da comédia ateniense do século V é o desmascaramento da falsa *larva* trágica,[47] a detração do "falso sublime" dos poetas antigos e atuais que incorrem nessa "maneira viciosa" de criar. Também os oradores pomposos e tudo o que quer se impor pela "falsa gravidade ou solenidade" tiveram de passar pelo crivo do cômico.[48]

Percebe-se então que a anterioridade do trágico e a passagem do sublime grandioso ao cômico não são casuais. Muito pelo contrário: a *sucessão* ocorrida na Grécia se deve antes à "necessidade", à "razão e natureza das coisas".[49] Mas que tipo de *necessidade* é essa? Ela não é de outra ordem que daquela necessidade física ou médica já descrita antes: "com a ajuda de bons fermentos e de uma saudável oposição de humores",[50] a própria constituição saudável de um povo livre como os gregos providenciou a cura daquilo que era excessivo ou lesivo para ele. Assim, o "humor floreado e demasiadamente sanguíneo do estilo elevado" foi atenuado por algo de natureza oposta. Esse tratamento deu, em princípio, bons resultados. Mas, como no caso do edifício que tombou do lado oposto, a aplicação reiterada do "gênio cômico" como uma espécie de remédio "cáustico" aos excessos da oratória acabou gerando uma nova moléstia.[51]

Foi essa nova enfermidade (digamos "por excesso de riso") que levou à proibição da menção dos nomes de pessoas reais nas comédias em Atenas? Mas uma resposta afirmativa a essa pergunta não iria contra a equação de proporcionalidade entre liberdade de pensamento e humor?

A justificativa que Shaftesbury dá para a proibição de Lâmaco em 404 a.C. é especiosa, embora inteiramente coerente com a seqüência "natural" de florescimento do gênero que está descrevendo. Longe de ser um gesto autoritário, a lei que impedia a nomeação dos cidadãos nas peças cômicas demonstra apuramento da sensibilidade dos censores: era preciso uma medida extrema para que a comédia não retrocedesse a seus primórdios e avançasse – aristotelicamente – para a perfeição de sua natureza. Posteriormente, também os romanos lançaram mão de um expediente parecido contra a licenciosidade contrária à liberdade pública, e se a atitude é aceita por ninguém menos que Horácio,[52] é porque ela é indício do aperfeiçoamento do gosto na Antigüidade. Ela não tem nada a ver com a intolerância dos religiosos para com o espetáculo teatral na Inglaterra.

A comédia só chegará à perfeição que lhes cabe por natureza – o que ocorrerá com Menandro e com os comediógrafos romanos –, quando autores e público tiverem *gosto*. Mas esse gosto só virá com a *crítica*. Isso é tanto mais interessante de observar, porque, de acordo com o *Solilóquio*, o desenvolvimento da literatura grega apresenta "agradável" semelhança com a história da filosofia. Se o grande "sir" da poesia foi Homero, porque seu gênio era ao mesmo trágico e cômico, o "patriarca" dos filósofos é Sócrates, porque, "contendo em si mesmo os diversos gênios da filosofia, deu origem a todas as diversas maneiras em que essa ciência foi transmitida".[53] A linhagem

de Sócrates não é menos numerosa e diversificada que a do pai dos poetas: o nobre berço e o gênio imponente fizeram de Platão um amante do sublime; a condição e a constituição inclinaram Antístenes mais para a sátira, e a melhor disposição de humor fez Diógenes voltar-se para o cômico. Um outro discípulo combinou o que havia de "mais profundo e sólido na filosofia" ao refinamento nas maneiras e no caráter de um *gentleman*. Porque soube se manter distante tanto do procedimento pomposo, quando do "burlesco, mímico ou satírico", Xenofonte foi o "Menandro filosófico de uma época anterior" (*philosophical Menander of earlier Time*).[54]

O apogeu da comédia está próximo, e a prova disso é o curso vivido pelo pensamento filosófico, que conheceu, em Xenofonte, o seu *Menandro* antes do Menandro cômico. Ainda não surgiu um comediógrafo digno do nome, mas isso estaria prestes a ocorrer, o que, aliás, foi previsto profeticamente por Aristóteles, para quem a comédia, assim como a tragédia, deveria atingir em breve sua "perfeição natural". "Grande mestre da arte" e "rematado *filólogo*"[55], Aristóteles foi um acurado inspetor das obras literárias gregas e pai de um outro gênero de "considerável autoridade e peso". O "grande crítico" foi o iniciador de um estilo metódico de escrita, e seu talento combina "as partes profundas e sólidas da filosofia" à "cultura da polidez" e às "artes". Em sua escola, havia uma preocupação maior com "outras ciências" do que com a ética, a dialética e a lógica.[56]

A proximidade entre o acabamento da "arte crítica" (*critical art*) em Aristóteles[57] e a nova comédia não é um fato aleatório, mas fruto de um mesmo apuramento do gosto na civilização grega, a qual se põe, finalmente, para além das alternativas excludentes da mera seriedade pomposa ou do mero riso histriônico. Resumindo um pouco o espírito de suas considerações, pode-se dizer que, para Shaftesbury, é nas comédias romanas e, principalmente, na sátira horaciana que a literatura antiga conhece o ápice da arte de combinar seriedade e comicidade, arte, crítica e gosto.[58]

As vicissitudes do humor e a invariabilidade do eu

> *Nós,* insulares, *além de outras mutabilidades, somos particularmente notados pela variabilidade e inconstância de nosso clima. E se nosso gosto nas* letras *tiver alguma correspondência com esse temperamento de nosso clima, é certo que, a nosso ver, um escritor terá de ser melhor em seu gênero quanto mais agradavelmente* surpreender *seu leitor mediante* mudanças *e* transportes súbitos, *que o levem de um extremo a outro.*
>
> Shaftesbury[59]

Depois dessa curta excursão pelas terras mediterrâneas, Shaftesbury pode conduzir seus leitores de volta às paisagens brumosas da Grã-Bretanha. O mesmo movimento de aprimoramento da crítica e do gosto que se reconheceu na Grécia pode ser esperado entre os bretões? Tudo indica que sim. A forma didática ou prescritiva de escrever sobre questões tidas como sublimes agora fatiga mais os ouvidos ingleses que "o ritmo de uma velha balada", e a única maneira na qual o *criticism* mostra sua "justa força" é "o cômico à maneira antiga" (*the ancient comick*), espécie à qual pertencem "as primeiras miscelâneas *romanas* ou peças *satíricas*" – forma de composição "posteriormente refinada pelo maior gênio e poeta mais polido da nação", que agora já sabemos ter sido Horácio.[60]

A crítica britânica só teve êxito quando se aproximou da comédia grega mais antiga, o que pode ser verificado no *Hudibras*, de Samuel Butler, e no *Rehearsal*, drama satírico atribuído a George Villiers.[61] Contudo, ainda há muito pouco "gênio crítico" a guiar o gosto na Grã-Bretanha, diferentemente do que ocorre na França de Boileau e de Corneille, autores "que aplicaram sua crítica, com justa severidade, inclusive às suas próprias obras". Se não fosse o espírito de tirania reinante em França, os cidadãos daquele país poderiam esperar resultados ainda melhores de suas letras.[62]

A dificuldade de introduzir o gosto na literatura inglesa é de outra ordem: convém lembrar, como adverte o autor, que a Grã-Bretanha vive sob um governo livre e uma constituição nacional (*free government and national constitution*).[63] Os obstáculos ao aprimoramento do gosto se devem mais ao "gênio" próprio da nação, cujas especificidades o crítico não pode absolutamente perder de vista. Shaftesbury, sempre que necessário, também não as deixa de assinalar. É o que ocorre nas páginas iniciais das *Miscelâneas*, onde procura justificar o feitio heteróclito do próprio escrito e, por conseqüência, das demais obras que compõem as *Características*. Nessas páginas, o autor

das *Miscelâneas* recorda que, tendo freqüentado o teatro na França, pôde observar o costume que os franceses tinham de inserir, “ao final de cada tragédia grave e solene”, uma “farsa cômica ou miscelânea, à qual chamavam de *pequena peça*”.[64] À tragédia, na França, sempre se segue a farsa. De nossa parte, comenta o autor, seguimos um método “bem mais extraordinário” em nossos palcos, pois acreditamos que é “agradável e justo misturar, em cada ato, a *pequena peça* ou *farsa* à trama ou fábula principal”.[65] Método, aliás, recomendável, uma vez que “nossa tragédia é muito mais profunda e sangrenta que a dos franceses e carece, por isso, de um refresco mais imediato, proporcionado pela maneira elegante da *facécia* e do *wit burlesco*”. Esses dois ingredientes, bem misturados ao condimento que lhes é diretamente oposto, dão como resultado a espécie mais bem acabada de “miscelânea teatral, que é chamada por nossos poetas de uma tragicomédia”.[66]

Se a mistura do trágico e do cômico tem sua razão de ser (e o encontro do carrasco e do bufão numa mesma cena é com isso plenamente justificada), a crítica deve então saber como respeitar a *índole* dessa literatura e dessa dramaturgia. Mas saber respeitá-la significa também saber *mimetizar* os autores que critica, explicitando seus procedimentos à luz dos ideais que ela supõe ser os padrões do bom gosto. É por isso que se escritores como Shakespeare, Fletcher, Johnson e Milton não podem ser integralmente apreciados, é inegável, contudo, que neles podemos encontrar os elementos fundamentais do espírito da nação. Há para Shaftesbury uma plena equivalência entre aquilo que se percebe no indivíduo e aquilo que se observa no seu tempo. Indivíduo e sociedade são como que imagens especulares: há um espelho interior em que podemos nos reconhecer, tanto quanto um “*mirror or looking-glass to the age*”.[67]

A sociedade, assim como o indivíduo, é dividida em *humores*. Há um humor sério e um humor jovial, que correspondem grosso modo à razão e ao desejo (*appetite*) dos homens. A vontade humana oscila entre esses dois extremos, como se fosse uma bola de futebol ou um pião (*a foot-ball or top*) aguerridamente disputados por dois garotos. Toda a arte da política ou da crítica consistirá em saber fazer com que cesse a disputa entre os dois meninos, e com que comecem a jogar alegremente um com o outro. Trata-se, em suma, de transformar os caprichos do humor de cada um no jogo amistoso do bom humor individual e coletivo.[68]

Isso explica por que, num grau maior ou menor, os dois princípios fundamentais da natureza humana podem ser identificados em quase todas as obras da literatura. É possível encontrá-los até mesmo no teatro inglês, embora neste a sua combinação seja em geral menos harmônica. Em outros

autores, como Homero, Horácio, Corneille etc., cujo gosto é menos bárbaro ou gótico, reconhecemos a beleza do arranjo, o acerto da composição. Este é o caso também dos diálogos platônicos que têm Sócrates como personagem principal: neles, a construção é notável, porque mostra as vicissitudes e a duplicidade da alma humana (o modelo mais acabado seria justamente o *Fedro*) sem que o "herói filosófico" desses poemas deixe de ser um "caráter perfeito".[69] Para o observador desatento, é como se Sócrates estivesse numa névoa, aparecendo com freqüência bastante diferente do que em realidade é. E tal é, de fato, o efeito enganador da ironia, essa espécie de zombaria "requintada e refinada, em virtude da qual podia tratar conjuntamente os assuntos mais elevados e os da capacidade mais comum, tornando-os reciprocamente elucidativos um do outro." No gênio da forma dialogada aparecem juntas "a veia heróica e a veia simples, a trágica e a cômica".[70] Ora, mesmo que a retomada dos diálogos platônicos seja um expediente inviável e desaconselhável nos tempos modernos, é o seu "gênio" que deve inspirar a própria escolha e estruturação dos textos. Isso explica por que, nas *Características*, o ensaio sobre o humor vem depois da *Carta sobre o Entusiasmo*,[71] e por que um "ator sério" sobe a seguir no palco e expõe-se a si mesmo à crítica.[72] Os *Moralistas* serão, por sua vez, uma rapsódia filosófica em que se procura imitar os mimos antigos (matriz dos diálogos platônicos) e dar voz a uma "variedade de estilos", como o estilo simples, o cômico, o retórico, sem contar o estilo poético ou sublime.[73]

O que é fundamental de reter nessas análises sobre a variedade estilística é que ela serve de premissa a uma conclusão ético-moral que aparentemente lhe contradiz: o aprendizado da variabilidade do humor é o caminho para a firmeza de caráter em que se cristaliza a identidade pessoal. Como em quase todo o século XVIII, também em Shaftesbury há um vínculo inextrincável entre moral e estética. Mas no seu caso existe uma peculiaridade que, para encerrar este ensaio, convém explicitar.

Pelo que se mostrou anteriormente, é bem claro que não pode haver um gosto "legítimo e justo" sem o "trabalho" e os "sofrimentos" da crítica (without the antecedent *labour* and *pains* of Criticism).[74] Postula-se assim a existência de um padrão (*standard*) do gosto, que pode ser imediatamente reconhecido[75] e no qual não haveria diferença entre belo e verdadeiro. Mas beleza e verdade devem ser pensadas de um ponto de vista medicinal. Como explica Shaftesbury:

> A saúde natural é justa proporção, *verdade* e o curso regular das coisas, na constituição. É *a beleza interna do corpo*. E se a harmonia e as justas medidas da crescente pulsação,

> os humores circulantes e a locomoção dos ares ou espíritos se perderem, surge *deformidade* e, com ela, *calamidade* e *ruína*.[76]

O critério de beleza e verdade é dado por um ideal clássico de proporção das formas encontrada no corpo humano. Mas essa proporção tem de denotar ainda a "beleza interna do corpo". O gosto se funda, assim, na possibilidade de existência e de apreensão dessa *inward beauty*. Ocorre, porém, que o gosto e congêneres – a polidez, o *wit*, o *good sense* etc. – são também resultado de um árduo aprendizado estético-moral, cujo objetivo é buscar justamente essa beleza e proporção internas. Noutros termos: o cultivo da sensibilidade e dos sentimentos depende de que o homem seja capaz de dar uma certa *constância* aos seus humores, isto é, de que seja sempre mais capaz de se exercitar e manter no difícil regime do *constante bom humor*.

Os filósofos e os religiosos que acreditam que a formação do caráter deva se basear unicamente em princípios, deveriam enfim se convencer de que não apenas estes, mas também o gosto "governa os homens".[77] Os princípios prescrevem comportamentos rígidos e uniformes para todos os indivíduos; o gosto, ao contrário, depende de uma formação, de um aprimoramento contínuo, que não tem um termo previamente estipulado onde deva cessar. Como na "profecia" aristotélica ou numa *prolepsis* estóica, a identidade pessoal se funda numa espécie de carta de crédito dada ao nosso ser (*being*) por uma espécie de "preconcepção" ou antecipação[78] daquilo em que deveremos nos tornar. A solução para o problema da identidade pessoal em Shaftesbury está a igual distância da identidade sempre igual a si mesma do metafísico e da negação de toda e qualquer identidade pelo pirrônico.

O que diferencia, como se vê, o homem de humor tanto do dogmático quanto do cético, é que estes *se apressam* em encontrar uma resposta para seus problemas: um se apega imediatamente a seus princípios, enquanto o outro se obstina teimosamente em negá-los. Um adere precipitadamente àquilo que lhe entusiasma; o outro, por espírito de contradição, se arma até as unhas e os dentes com o escárnio da derrisão. O homem sério não sabe temperar os excessos de sua sublime exaltação. O sarcástico por reação não sabe que há "uma grande diferença entre procurar como tirar riso de cada coisa; e procurar, em cada coisa, aquilo de que se pode justamente rir".[79]

Um e outro aderem muito ferrenhamente a seus sistemas e não se dão contas do perigo a que se expõem. Perigo contra o qual adverte a famosa frase de Shaftesbury:

> O meio mais engenhoso de se tornar louco é um sistema.[80]

A crítica não tem pressa. Diferentemente do crente e do descrente, do dogmático e do cético, ela sabe que não se deve precipitar na adesão a uma seita, partido ou sistema. Ela sabe que toda arte do refinamento e do humor está em saber escolher o momento certo de se comover e de rir. Pois, conforme diz o velho ditado, quem ri por último, ri melhor.

Não gostaria de pôr um ponto final a estas linhas sem antes mencionar o quanto as análises de Shaftesbury impressionaram Immanuel Kant. Se a idéia kantiana de "crítica da razão" já não pode ser completamente identificada à concepção de crítica do "inspetor do ridículo", algumas passagens confirmam o quanto meditou sobre as suas obras e o quanto absorveu do *espírito* crítico dele. Com a palavra o próprio Kant:

> Mas se, como afirma Shaftesbury, uma pedra de toque não desprezível da verdade de uma doutrina (sobretudo de uma doutrina prática) é saber se resiste ao *riso*, então com o tempo deveria chegar a vez do filósofo crítico de rir, de rir *por último* e também *melhor*, vendo ruir um por um os sistemas de papel daqueles que bravatearam por muito tempo e vendo desaparecer todos os seus sequazes: destino que lhes aguarda, inevitavelmente.[81]

Resumo: Uma das contribuições mais originais de Shaftesbury para a filosofia dos séculos XVIII e XIX talvez seja a forma como entende a crítica (literária, filosófica e política). Para ele, a crítica deve constituir um gênero próprio distinto da sátira, porque, diferentemente desta, não visa a punição dos vícios, mas uma sociabilidade fundada numa apreciação positiva do homem, no bom humor e no riso benévolo intrínsecos à natureza humana.

Palavras-chave: Shaftesbury, crítica, humor, riso, Iluminismo britânico.

Abstract: One of Shaftesbury's most original contributions to philosophy in the 18th and 19th centuries is perhaps the way he conceives literary, philosophical and political criticism. For him, criticism must be a specific literary genre, different from satire, because it aims not at the punishment of vice, but at a sociability based on a positive conception of man, on the good humor and benevolent laughter belonging to human nature.

Keywords: Shaftesbury, criticism, humor, laughter, British enlightenment.

Notas

[1] A expressão "Século da Crítica" para designar a crítica estética das Luzes foi cunhada, como se sabe, por Ernst Cassirer. Também se sabe, no entanto, que a idéia de crítica, no século XVIII e depois, extrapola bastante o âmbito estético.

[2] Lyceum, 106. In: *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 36.

[3] *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Reprodução fotomecânica da edição de 1711. Hildesheim, Olms, 1978, volume I, p. 60.

[4] *Idem, ibidem*.

[5] *Idem*, p. 65.

[6] Que ainda se possa ter esperança na "grown youth of our polite world", é o que tentam mostrar as *Características* (cf. III, pp. 178-179).

[7] *Miscelllaneous Reflections on the preceding Treatises, and other Critical Subjects*. In: *Characteristics*, ed. cit., vol. III, p. 107.

[8] "I can see who's the first that puts other into a passion". Idem, pp. 107-108.

[9] *Idem*, p. 108.

[10] *Idem*, p. 108.

[11] Sobre a origem humilde e rural do clown, veja-se J. G. Salingar, "The Social Seting". In: *The Age of Shakespeare. Pelican Guide to English Literature*. Harmondsworth, Penguin, 1977, pp. 15-47.

[12] I, 91.

[13] I, 69.

[14] I, 70.

[15] I, 77. Nessa mesma linha, Hume insistirá sobre a necessidade de se combinar as horas de lazer e conversação com as horas de reflexão sobre as questões ali discutidas.

[16] I, 73.

[17] I, 11.

[18] I, 65.

[19] I, 66.

[20] "Escutamos claramente a queixa de que 'nossas peças *mais recentes*, tanto quanto nas *mais antigas*, tanto na *comédia*, quanto na *tragédia*, o palco aparece como uma cena de tumulto." É essa confusão que, segundo as *Miscelâneas*, teria levado o autor do *Solilóquio* a comparar o Royal Theater ao "circo popular ou ao jardim para rixa de ursos [*popular circus or bear-garden*]". (III, 256) A passagem referida do Solilóquio, onde se comenta o gosto pelas lutas de gladiador, a inclinação para massacres, as irregularidades cometidas pelos "stage-poets" da Grã-Bretanha, encontra-se em I, pp. 269 e segs.

[21] Shaftesbury obviamente toma posição contrária à dos devotos, para os quais o espetáculo teatral não deve ser tolerado. Não é preciso ser, diz ele, um "religioso ou rígido moralista" para perceber que a cena inglesa se encontra numa condição lastimável. A prática e a arte teatral são, todavia, "honestas em si mesmas", e a sólida fundação do teatro inglês permite supor que será aprimorado. Segundo ele, o teatro não é prejudicial aos interesses religiosos (*no way injurious to religious interests*), embora o possa ser para as maneiras do povo, para seu cultivo e para a vida civil (III, p. 257). Para compreender a tomada de posição de nosso autor, é importante lembrar que a campanha puritana contra os "*develish pastimes*" que seriam os espetáculos teatrais começa abertamente na Inglaterra na década de 70 do século XVI. Cf. L. G. Salingar, *op. cit.*, p. 35.

[22] I, 97.

[23] I, 70.

[24] I, 71.

[25] A liberdade de pensamento e de expressão, isto é, a liberdade do humor, não pode ocorrer no âmbito do tribunal e da assembléia política. Como bem mostrou uma estudiosa da obra de Shaftesbury, o sujeito livre não pode ser de modo algum o ouvinte arrastado pela eloqüência, pelo *commovere-movere*

do orador. Cf. Fabienne Brugère, "Humour et discours philosophique dans l'art de la conversation". In: *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*. Paris, Honoré Champion, 1999, p. 127. Diferentemente, por exemplo de Hume, a crítica shaftesburiana da retórica vale, inclusive, para a eloqüência antiga, que é um estágio importante, mas inferior, da formação de um povo. Cf. *Soliloquy: or Advice to an Author. In: Characteristicks*, vol. I, pp. 238-240.

[26] I, p. 72.

[27] *Idem, ibidem*.

[28] I, p. 73. A ligação entre política e riso aqui assinalada é fundamental para entender a filosofia shaftesburiana. Como lembra a esse respeito Verena Alberti, o "receio do ridículo" era uma das preocupações das pessoas refinadas durante o Antigo Regime na França. Ainda segundo ela, a *crainte du ridicule* dará lugar a uma aceitação mais *liberal* do riso na Grã-Bretanha, que concorrerá "para a instituição do humor inglês" e para a formação do chamado *man of humour*. Embora aceite o "potencial de explicação" dessa divisão geopolítica das concepções do riso e do ridículo, baseada em Fritz Schalk e Stuart Tave, a autora não acredita que deva ser seguida à risca. Cf. Verena Alberti, *O Riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2ª edição, 2002, pp. 119 e segs. De qualquer forma, essas considerações ajudam a compreender o quanto o iluminismo shaftesburiano é perspicaz e original ao estabelecer relações entre autoridade e humor. Sobre o sentido social da ironia e da sátira, pode-se consultar também a seção sobre o "mythos do inverno" do livro *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye. São Paulo, Cultrix, 1973. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, pp. 219-235.

[29] I, p. 128.

[30] I, p. 129.

[31] I, p. 128. Cf. Aristóteles, *Poética*, 1449 a 34 e segs.: "O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de dor]". Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1993, p. 447. Cf. também Quentin Skinner, *Hobbes e a Teoria Clássica do Riso*. Tradução de Alessando Zir. São Leopoldo, Unisinos, 2002.

[32] III, pp. 173-174.

[33] I, 134.

[34] I, pp. 95-96.

[35] I, p. 96.

[36] I, p. 81.

[37] I, p. 81.

[38] § 79. Nota Geral. Edição Akademie, p. 265.

[39] I, p. 242.

[40] *Idem, ibidem*.

[41] I, p. 243.

[42] *Idem, ibidem*.

[43] *Poética*, 1448 b 4 e segs. Cf. b 33: "Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, o *Margites* tem a mesma analogia com a comédia que têm a *Ilíada* e a *Odisséia* com a tragédia." (Tradução citada, p. 446.) Cf. *Solilóquio*, I, p. 253, nota.

[44] I, p 244. Shaftesbury ainda segue de perto a *Poética* (1449 a 13): "até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural". Tradução citada, p. 446.

[45] I, p. 245.

[46] I, p. 246, nota.

[47] I, p. 247.

[48] I, p. 246.

[49] I, p. 247. Veja-se a corroboração dessa tese nas *Miscelâneas*: "A real *linhagem* e *sucessão* do *wit* está, com efeito, manifestamente fundada na natureza, o que nosso autor mostrou ser evidente na *história* e nos *fatos*." III, p. 137.

[50] I, p. 248.

[51] *Idem, ibidem*.

[52] I, p. 251.

[53] I, pp. 253-254.

[54] I, pp. 254-255. Shaftesbury, com freqüência, não nomeia diretamente as personagens históricas de que está tratando, mas se vale de epítetos ou descrições. Para essa decifração dos filósofos por ele mencionados, sigo as indicações de Danielle Lories, nas notas à sua tradução do *Solilóquio* para o francês. In: *Soliloque ou Conseil à un auteur*. Paris, L'Herne, 1994, pp. 147-148.

[55] "to accomplish the prophecy of our grand master of art, and consummate *philologist*". I, p. 246.

[56] I, pp. 255-256.

[57] I, p. 255.

[58] I, pp. 328-329. Nessa página, o autor do *Solilóquio* pede licença para imitar o "best genius and most gentleman-like of *Roman* poets", reconhecido pelo *wit*, *honesty and good humour*.

[59] III, pp. 95-96.

[60] I, pp. 258-259.

[61] I, p. 259.

[62] III, pp. 280-281. A despeito da leveza dominante no espírito da nação, os franceses, com muito esforço e indústria buscaram a verdadeira polidez, "a correção, pureza e graça do estilo". Lograram produzir um "nobre *satirista*", na figura de Boileau. Tiveram menos sucesso na épica e no drama, porque o "elevado espírito da *tragédia* sobrevive mal onde falta o espírito de liberdade". I, p. 218.

[63] I, p. 216. *Cf*. p. 219.

[64] III, p. 6.

[65] III, p. 7.

[66] *Idem, ibidem*.

[67] I, p. 199.

[68] Essa operação filosófica pode ser descrita como a passagem da teoria dos humores para uma teoria do humor, passagem que ficaria mais clara quando se pensa na distinção que a língua francesa faz entre *humeur* e *humour*. É o que explica Fabienne Brugère: "Parece-nos que o projeto filosófico de Shaftesbury no *Sensus communis*... consiste de uma fina análise da palavra inglesa *humour*, que é ao mesmo tempo *humeur* e *humour*. Shaftesbury mostra como a potência natural que é a *humeur* deve ser concebida

com a ajuda da disposição já social e intelectual do *humour*. Com efeito, se a *humeur* remete à questão da natureza do homem a um exame fisiológico e emotivo, a um conjunto de inclinações imediatas, o *humour*, prolongando a *humeur* no bom humor, na jovialidade, conota uma certa utilização social da *humeur* como camaradagem e benevolência divertida". *Op. cit.*, pp. 118-119. Caberia lembrar ainda que, no tocante à discussão do riso, a sua ligação com os *humores* em Shaftesbury faz com que sua teoria divirja inteiramente da de Hobbes e de Descartes, para quem o riso está associado às *paixões*. Sobre a paixão do riso nesses dois últimos filósofos, veja-se o livro de Quentin Skinner citado à nota 28.

[69] I, pp. 194-195.

[70] *Idem, ibidem*.

[71] III, p. 97.

[72] III, p. 248.

[73] III, p. 285.

[74] III, p. 165.

[75] III, p. 179. A discussão sobre o padrão do gosto se estenderá, como se sabe, por toda a filosofia das Luzes na Grã-Bretanha. Dela tomarão parte autores como Hutchenson, Burke, Hume e Lord Kames, entre outros.

[76] III, p. 181.

[77] III, p. 177. Do ponto de vista da história das idéias, caberia lembrar o quanto se perdeu da filosofia shaftesburiana quando foi transportada para a Alemanha do *Sturm und Drang*. Ali, ficou conhecido pela comparação do poeta a um segundo criador, um Prometeu abaixo de Zeus (I, 207). A *Geniezeit* alemã "se esqueceu", naturalmente, daquilo que não lhe interessava, poucas páginas antes: que "o gênio sozinho não faz um poeta" e que a "habilidade e a graça na arte de escrever se funda, como adverte nosso sábio poeta [*Horácio*] em conhecimento e bom senso [*knowledge and good sense*]" I, p. 193. Sobre a rejeição à idéia de gosto e crítica entre os escritores ingleses, cf. também III, p. 165.

[78] Sobre a antecipação, III, p. 194. Sobre a *prolepsis*, III, p. 214.

[79] I, p. 128.

[80] "The most ingenious way of becoming foolish, is *by a system*". I, p. 290.

[81] Kant, I. *Metaphysik der Sitten*, Prefácio, A, p. X.

UM ESPELHO NO BOLSO: A PRÁTICA DO SOLILÓQUIO EM SHAFTESBURY

Luís F. S. do Nascimento*

É PROPRIAMENTE ESTA A QUESTÃO que abre o livro *Soliloquy or advice to an author*, de Shaftesbury: como alguém pode pretender ser um autor? Existiriam condutas, normas ou regras bem definidas para aquele que deseja se dirigir ao público? Longe de querer prescrever um modelo fixo e preciso para tanto, Shaftesbury pretende unicamente "aconselhar" (*to advice*). Mas quem poderia se colocar na privilegiada posição de *conselheiro*, ditando aos outros o que deveria ser, segundo sua própria opinião, o melhor a fazer em um determinado caso? Ao levar em consideração o modo pelo qual os conselhos são "*geralmente dados*", Shaftesbury irá concluir que não é de se estranhar que sejam "*tão mal recebidos*".[1] Há, na maneira usual de aconselhar, uma inversão que vai de encontro ao que seria o primeiro propósito do conselho:

> Curiosamente, havia algo invertido no caso, fazendo daquele que aconselha (*Giver*) o único beneficiário. Pois eu podia observar em muitas ocorrências de nossas vidas que aquilo que chamamos dar conselhos era, na verdade, tirar proveito de uma oportunidade para mostrar nosso próprio conhecimento às custas dos outros. (...) Na realidade, por mais capaz e disposto (*willing*) que um homem esteja para aconselhar, não é tarefa fácil transformar *conselho* em doação espontânea (*free Gift*). De fato, para transformar conselho em doação espontânea não poderia haver nele nada que prejudicasse os outros e nos beneficiasse.[2]

Como vemos, não é fácil fazer do ato de aconselhar uma "*doação espontânea*". Se, em um primeiro momento, a figura do conselheiro é a do homem bom e sábio que quer dividir com os demais seus conhecimentos e experiências, em um segundo, ao considerarmos "*as várias ocorrências de nossas vidas*", notamos que, por trás de uma postura aparentemente tão nobre e despretensiosa, pode se esconder um forte interesse – no lugar de *dar*, ele pode estar somente querendo *receber*. Por certo, a questão do *conselho* já

*LUÍS F. S. DO NASCIMENTO concluiu o Mestrado em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da USP com a dissertação, "Fala e Escritura: As Concepções de Linguagem de Rousseau, Shaftesbury e Schleiermarcher". Atualmente é doutorando da Área de Estética deste Departamento, onde pesquisa as relações entre linguagem e sociabilidade na obra de Shaftesbury. Publicou o ensaio, "Imitação das paixões – a origem das línguas em Rousseau" na revista *Rapsódia* (2002).

surge como uma ilustração das relações humanas e ganha uma importância particular no caso dos autores de livros. Os escritores, nos diz Shaftesbury, são considerados desde a Antigüidade como "*autênticos* sábios *por prescreverem regras da vida e ensinarem costumes e bom senso*" – esse era o caso dos antigos poetas que, embora tivessem como intuito agradar, "*secretamente* aconselham *e dão instrução*".[3] De modo secreto ou não, os autores estão sempre se colocando na posição de mestres de seus leitores.

Mas e quando nos voltamos para Shaftesbury, o escritor de um livro como o *Soliloquy or advice to an author*? O que pode estar querendo alguém que tem por pretensão dar conselhos para aqueles que são considerados conselheiros (os escritores)? Até que ponto não existe algum interesse pessoal nisso, fazendo com que sua "doação" se afaste da espontaneidade que ele mesmo defende? O próprio Shaftesbury tem consciência dessa questão:

> Entretanto, se *ditar* e *prescrever* é tão perigoso para a natureza de outros autores, qual não seria o caso daquele que dita para os próprios autores? A isso respondo que minha pretensão é menos *dar conselhos* do que considerar a maneira de aconselhar. Minha ciência, se é que assim pode ser chamada, não é melhor do que a de *um mestre de linguagem* ou de um retor (*Logician*). Pois tenho comigo a convicção de que há uma certa habilidade ou truque (*legerdemain*) de argumentação pelo qual nós podemos passar pelas partes perigosas do *aconselhar* com a segurança da aceitação de nosso conselho.[4]

Considerar a "maneira de aconselhar" (*the Way and Manner of advising*), é algo que vai além do simples sugerir ou prescrever normas. Como nos mostra Laurent Jaffro, a noção de *conselho* em Shaftesbury não se restringe "*à situação concreta do conselho amigável, político e adulador*", mas a "*uma* categoria abstrata *aplicável a toda situação de comunicação*".[5] Essa "categoria abstrata", acrescenta Jaffro, "*diz respeito 'aos autores em geral', todos aqueles que por autoridade de sua escritura ou fala pretendem constituir um espaço público*"[6]. Não importa aqui saber o que se está *dando* ou *recebendo*, mas a troca que se estabelece ao aconselhar: o próprio comércio que institui a esfera pública. Dar conselhos, nesse sentido, não é distinto de se comunicar. Transformado em uma "doação espontânea" (*free Gift*), orientando seu leitor sem a preocupação de lhe prescrever o uso de regras necessárias, o conselho de Shaftesbury tem por fim fazer com que os candidatos a autores se voltem para a própria condição da comunicação: O que é preciso para ser um autor, um conselheiro? Como se dirigir ao público?[7] A maneira com que Shaftesbury introduz essas questões em seu texto nos mostra a sua habilidade, ou truque (*legerdemain*), em "*prosseguir pelas partes perigosas do* aconselhar".[8] Tal como

um poeta antigo que ensinava e prescrevia de modo secreto, não sendo obrigado "*a expor sua pretensão abertamente*",[9] o autor do *Soliloquy or advice to an author* recorrerá a uma imagem médica: seu propósito, ele nos diz, é "*considerar essa matéria* (*Affair*) *como um caso de* cirurgia".[10] Nesse momento, Shaftesbury começa a se utilizar de um recurso que será empregado ao longo de todo o seu livro: a opinião de um interlocutor imaginário. Quando se fala de "prática cirúrgica", esse interlocutor, assumindo as vezes de objetor, pergunta:

> Mas, nessa ocasião, sobre quem poderíamos praticar? Quem estaria disposto a ser o primeiro a testar nossas mãos e nos assegurar a experiência necessária?[11]

Quem estaria disposto a ser o paciente de um cirurgião não familiarizado com seu ofício, que, nas palavras de Shaftesbury, ainda possui uma "mão pesada"? Apenas a prática faz a "mão do cirurgião" e, no entanto, é impossível encontrar uma cobaia, um paciente suficientemente dócil (*a meek Patient*) para se expor ao risco de ser operado por um cirurgião inexperiente. Diante disso, o "projeto da cirurgia" parece estar fadado ao fracasso. Shaftesbury sabe "*que todo projeto considerável tem um certo ar de fantasia quimérica*".[12] Porém, ele também advertirá o seu leitor do seguinte: se há qualquer coisa na cirurgia proposta que provoque o riso, talvez essa risada possa se voltar contra aquele que ri, "*com seu próprio consentimento e contribuição*".[13] E é justamente nesse ponto que a "cirurgia" encontra o seu paciente: cada um de nós tem a si mesmo para praticar – nós seremos nossos próprios pacientes. "*Mera enrolação!* (*Mere Quibble!*), *dirá você. Pois quem então se multiplicaria em* duas pessoas, *tornando-se* seu próprio objeto*?*"[14] – eis a objeção que Shaftesbury imagina encontrar para a sua prática da cirurgia, a que ele responde recorrendo aos "poetas":

> Vá aos *poetas*: eles lhe mostrarão com muitos exemplos. Nada é mais comum para eles *do que esse tipo de* Solilóquio. Uma pessoa de profundas qualidades, ou mesmo de capacidades medianas, por acaso comete, em alguma ocasião, um erro. Isso o preocupa. Ela sobe sozinha no palco, olha em torno de si para ver se há alguém por perto, e então começa a censurar a si mesma, sem minimamente se poupar. Você se admirará ao ver com que sofreguidão ela suscita questões, com que intensidade conduz os afazeres da *dissecção de si mesmo* (*Self-Dissection*). Em virtude desse *Solilóquio*, ela se torna duas *pessoas* distintas: é pupilo e preceptor, ensina e aprende.[15]

Cirurgia e teatro – essas são as duas imagens que Shaftesbury nos dá para apresentar a "prática do Solilóquio". Nelas podemos ver a duplicação daquele que se põe em diálogo consigo mesmo. Embora essa "divisão em duas pessoas" soe estranha ao objetor de Shaftesbury, nada é mais comum

quando "vamos aos poetas" e percebemos, a partir da leitura de suas obras, que se trata de uma prática bastante usual. É em nossa própria carne que iremos exercitar nossa "mão pesada": só assim poderemos adquirir habilidade, ou *legerdemain*. Do mesmo modo, quando nos pomos no palco, vemos que a platéia, que pode vaiar ou aplaudir, também é parte de nós. Somos mestres e alunos de nós mesmos. O Solilóquio surge aqui, nas palavras de Shaftesbury, como um "remédio", uma conversa, ou retórica, interior que nos orienta para a vida social. Assim, se em um primeiro momento, a prática do Solilóquio era um conselho dirigido àqueles que desejam publicar seus escritos, agora ela "*diz respeito ao homem em geral*".[16] Todos nós deveríamos subir nesse palco e ter a oportunidade de nos observar tal como se fôssemos outra pessoa. Há, porém, algo em "nossos costumes atuais" que impede que essa encenação seja praticada por todos, fazendo com que Shaftesbury se volte para o caso específico dos autores de livros:

> Nossos costumes atuais, devo confessar, não são muito adequados a esse método do *Solilóquio*, o que impede que ele se torne prática nacional. É parte desse regime que eu gostaria de tomar de empréstimo e aplicar no uso privado, especificamente no caso dos autores. (...) Pois é sabido que muitos de nós não são como aquele *romano* que desejou abrir janelas em seu próprio peito, de modo que ele pudesse ser tão claro como sua casa, precisamente por essa razão ele a construiu tão aberta quanto foi possível.[17]

Os autores de livros são, dentre todos os homens, aqueles que mais precisam praticar o Solilóquio: uma vez que pretende assumir o posto de conselheiro dos outros, o escritor tem de tornar, para si mesmo, o seu interior tão claro quanto a casa e o peito daquele "romano".[18] É preciso que ele se conheça – Shaftesbury propõe ao candidato a autor que faça um "recesso", que entre em concordância consigo e com o meio que o cerca – que exercite o seu "engenho":

> Nota-se em todo grande engenho (*Wit*) que eles admiram essa nossa prática e geralmente se descreveram como pessoas passíveis de cair no ridículo por sua grande loquacidade quando estavam sozinhos, ou por sua profunda taciturnidade em sociedade. Não eram apenas o poeta e o filósofo: também o orador se inclinava a recorrer a esse nosso remédio. (...) Se outros autores não encontram nada que os convidam para esses recessos, é porque seu gênio não tem força suficiente: seu caráter, eles podem imaginar, dificilmente poderia suportá-lo.[19]

Essa ausência de força e de caráter, Shaftesbury irá encontrar em um estilo de escritor em voga no fim do século XVII e início do XVIII: os autores de memórias. Nada, em uma primeira análise, parece estar mais próximo

da concepção de Solilóquio do que livros em que os autores tomam a si mesmos como objeto. No entanto, a maneira "efervescente" com que eles se apresentam em público apenas mostra que ainda não estão prontos para a carreira de autor:

> É sabido que principalmente os escritores de *memórias* e *ensaios* são sujeitos a esse tipo de destempero efervescente (*frothy Distemper*). Tampouco pode-se duvidar de que é essa a verdadeira razão pela qual esses cavalheiros entretêm o mundo, com tanta exuberância, naquilo que diz respeito a *eles mesmos*. Pois como não tiveram oportunidade de conversar consigo mesmos privadamente, nem de exercitar seu próprio gênio para se familiarizarem com ele e testar sua força, eles imediatamente começam a trabalhar no lugar errado, e a exibir no palco do mundo aquela *prática* que deveriam manter consigo mesmos (...). E tampouco o entretenimento do leitor é maior quando ele é obrigado a assistir ao discurso experimental de seu autor praticante, que, na realidade, não está fazendo outra coisa senão mostrar-se nu em público (*taken his Physik in publick*).[20]

Como podemos ver, existe uma relação de continuidade entre o "palco do mundo" (*Stage of the World*) e o palco que o Solilóquio nos oferece, o que equivale dizer: a "conversa interna" é requisito básico para aqueles que desejam se dirigir ao público. O grande problema dos autores de memórias está no fato de apresentarem um "discurso experimental", ainda não acabado. Não por acaso, Shaftesbury chamará essas memórias de "grosserias" (*Crudityś*). Elas representam um tipo de escritor que, não tendo força para a prática do Solilóquio, publica um esboço mal concebido. A frase "taken his Phisik in publick", que vimos aparecer no trecho acima citado, guarda um significado ambíguo: ela pode ser vertida por "mostrar-se nu (*Physick*) em público" ou por "tomar seu purgante (*Physick*) em público". Pode-se notar a crítica de Shaftesbury: os autores de memórias tornam público algo que deveria permanecer privado: eles publicam aquilo que ainda não está pronto para tanto, justamente por não conhecerem a passagem entre o âmbito particular e o público. As "grosserias" são "*a infelicidade de muitos engenhos* (*Wits*) *que concebem repentinamente, mas sem serem capazes de levar todo o tempo necessário, de modo que depois de muitas frustrações e abortos, eles não conseguem trazer* (*bring*) *nada bem formado ou perfeito ao mundo*" – os próprios autores não podem estar contentes com suas "crias" (*Offspring*) "*que, de certo modo, renegam em público*".[21]

Porém, dentre todas as "memórias" existentes, a pior delas é aquela que Shaftesbury chama de "grosserias religiosas" (*religious Crudityś*):

> Mas se nossos candidatos à autoria são do gênero *sacro* (*sanctify´d kind*), não se pode imaginar a que ponto sua caridade pode se estender. É tão imensa sua indulgência e

> bondade pela humanidade, que eles estão sempre preocupados com a possibilidade de que o menor exemplo de seu exercício privado venha a se perder. (...) O autor *religioso* (*Saint-Author*) é, de todos os homens, o que menos dá valor à polidez. No que escreveram, recusam-se a limitar aquele espírito pelas regras da crítica e pela erudição profana. Tampouco estão dispostos a criticar eles mesmos ou a regular seu estilo, ou linguagem, pelo padrão da boa sociedade e das pessoas da melhor espécie.[22]

Na ânsia de expressar sua bondade para com o gênero humano, o autor de "grosserias religiosas" acaba por deixar de lado aquilo que poderia torná-lo um bom escritor. Perdidos com problemas e questões que de longe ultrapassam sua possibilidade de compreensão, eles jamais terão a oportunidade de fazer uma autocrítica. Nesse sentido, eles se parecem com o exemplo do "amante"[23] que não consegue se desprender de sua paixão – mesmo nos maiores recessos, na ocasião em que sai em passeios contemplativos ou alcança o topo de uma colina isolada, ele jamais consegue ter um minuto sequer consigo mesmo (*by himself*): o rosto de sua bela amada vem sempre atrapalhar a visão que teria de sua própria face. Assim também é o caso daquele que escreve "grosserias religiosas", ele está tão embrenhado com noções preestabelecidas de sua doutrina religiosa, que "*não é capaz de examinar nenhum outro defeito, senão aquele que chama* pecado".[24] Desse modo, seu texto apresenta-se como algo inacabado, não polido.

A prática da escrita exige cuidados e muito estudo. O próprio Shaftesbury se preparava em uma espécie de cadernos de estudo: os *Exercícios* (*Askêmata*). "*Organizados por tópicos*", comenta Lawrence Klein, "(os cadernos) *oferecem um registro irregular da vida interior* (*inner life*) *de Shaftesbury, principalmente entre 1698 e 1704*".[25] *Deidade*, *Vida*, *Filosofia* são alguns dos temas sobre os quais Shaftesbury discorre em seus *Exercícios*.[26] Sua intenção não era publicar suas primeiras observações acerca desses tópicos, mas adquirir um certo domínio sobre eles, sobre a forma de tratá-los. Busca-se, assim, um aprimoramento: o autor tem de estar familiarizado com os assuntos que pretende analisar; mais do que isso: ele precisa conhecer a melhor maneira de apresentá-los, sem a qual seu escrito não passará de uma "grosseria". A arte de escrever exige um preparo e uma dedicação que superam o cuidado que se deve ter com a linguagem falada. Como mostra um exemplo que nos é dado em *Soliloquy or advice to an author*, é comum ver em sociedade e mesmo em assembléias públicas um tipo de "grandes faladores" que discursam a respeito dos mais diversos temas. Os discursos desses homens, nos diz Shaftesbury, revelam um certo "*calor e ebulição da fantasia*" que aponta para o fato de eles serem "*grandes faladores* em sociedade, *mas jamais o foram com* eles mesmos".[27]

A ausência de uma conversa interior (um Solilóquio) que antecede os discursos dos "grandes faladores" faz com que eles soem incoerentes, mas essa incoerência ainda aumentaria caso eles desejassem escrever no lugar de falar:

> Mas quando se arriscam para além do discurso ordinário e tentam elevar-se à condição de autores, sua situação piora ainda mais. Suas páginas não contêm nenhuma das vantagens de suas *pessoas*. De nenhum modo eles conseguem trazer para o papel os ares que eles se dão no discurso. Os rodeios (*turns*) de voz e ação, aos quais recorrem para exprimir pensamentos estropiados e sentenças incoerentes, têm aqui de ser deixados de lado, pois o discurso tem de ser tomado por partes, comparadas em conjunto, e examinado da cabeça aos pés. De modo que, a não ser que o candidato a autoria esteja acostumado a fazer as vezes de crítico de si mesmo, dificilmente resistirá às críticas dos outros. Seus pensamentos nunca podem parecer corretos, a menos que tenham sido acostumados a encontrar correção por si mesmos, e que tenham sido bem formados e disciplinados antes de serem trazidos a campo (*Field*).[28]

Os "rodeios de voz e ação" que, por assim dizer, camuflam a incoerência do discurso falado não podem ser trazidos para a escrita. O escritor tem de estar preparado para tratar de seu assunto de modo justo e coerente: sem rodeios. Ele precisa ter se exercitado e dominar tão bem a sua arte, quanto os temas que pretende tratar em suas obras – daí, a necessidade que os escritores têm de praticar o Solilóquio. Isso, porém, não quer dizer que a simples fala não exija preparo e prática daquele que a emprega, mas que a escritura, justamente por não contar com certos artifícios próprios à fala (tal como os "rodeios de voz e ação" vistos acima), necessita de uma destreza e de uma habilidade que lhe são peculiar.

O exercício da escritura, nos lembra Klein, "*poderia estabilizar a atividade da reflexão sobre si mesmo e, desse modo, talvez aperfeiçoar o processo de transformação moral*".[29] O Solilóquio que transforma moralmente o homem, fazendo com que ele se encontre consigo mesmo, se tornaria, dessa maneira, mais eficaz, uma vez que a escritura possibilita registrar, através de sua grafia, os caminhos percorridos na procura do *si-mesmo* (*Self*). Esta seria uma vantagem da escritura em relação à fala que sempre se perde alguns instantes depois de ser enunciada: a escrita pode ser relida, dando ao praticante do Solilóquio a possibilidade de refazer e corrigir o seu exercício.[30] Com a escritura, ganha-se a chance de se fazer um discurso mais elaborado: de encontrar uma forma mais polida de aconselhar. A concepção de *exercício* assume, assim, um papel fundamental – o *Soliloquy or advice to an author*, comenta Jaffro, tem de ser interpretado "*não como um tratado de estética, mas como a teoria das* ASKHMATA *privadas*".[31] O conselho de Shaftesbury aos candidatos à

autoria é que, como ele, se exercitem: que critiquem a si mesmos, e que encontrem uma maneira polida de tratar o tema que escolheram. Surge aqui o que poderíamos chamar de um "modo de avaliar os autores", que terá de levar em conta a maneira com que eles se expressam, o estilo ou uso que fazem da linguagem, bem como a elaboração ou acabamento do que está sendo posto em público – a publicidade não pode ser lugar para grosserias. Em uma palavra: o escritor terá de ser avaliado pela sua engenhosidade (*Wit*). Porém, o engenho, assim como a arte de escrever, é algo que deve ser trabalhado, exigindo esforço daquele que deseja aperfeiçoá-lo:

> Nada é mais difícil no mundo do que ser *bom pensador* sem antes ser poderoso *examinador de si mesmo* (*Self-Examiner*) e *dialogista* de passo firme (*thorow-paced Dialogist*) nesse caminho solitário.[32]

O pensamento já está englobando a atividade dialética do Solilóquio – pensar é, antes de tudo, ser nosso próprio examinador, o que só se torna possível quando nos entretemos em uma "conversa interior". De acordo com Shaftesbury, a opinião dos "antigos sábios", segundo a qual "*nós temos em cada um de nós um* demônio, gênio, anjo*, ou* espírito guardião*, a quem nós estávamos intimamente ligados desde a primeira aurora de nossa razão, ou momento do nosso nascimento*",[33] não é outra coisa senão dizer que temos, em nós mesmos, desde que nascemos, um interlocutor interno com quem exercitamos a linguagem dos nossos pensamentos, um "*dialeto do Solilóquio*":[34]

> Mas nossos pensamentos geralmente têm uma linguagem tão obscura e implícita, que a coisa mais difícil do mundo é fazê-los falar claramente. Por essa razão, o método correto é dar-lhes voz e pronúncia. E isso, em nossa ausência, é o que os *moralistas* e *filósofos* se esforçaram em fazer para nos conduzir, na ocasião em que, como é usual, eles nos mostraram um tipo de espelho vocal (*vocal Looking-Glass*), extraindo som do nosso peito e instruindo a nos personalizarmos de um modo mais claro.[35]

Esse "espelho vocal" não nos apresenta uma imagem estática de nós mesmos, mas a própria concepção de um interlocutor interno: ele nos fala e nos ouve – nos aconselha. "*A reflexão*", escreve Jaffro, "*não encontra seu modelo em um olhar ou em um espelho mudo, mas no jogo* teatral, viva *voce, do diálogo*".[36] A dificuldade de encontrar um meio de tornar a obscura linguagem de nossos pensamentos mais clara advém do fato de essa busca não se distinguir do conhecimento de si mesmo: conhecer-se é ser íntimo de nosso *si-mesmo* (Self), é poder conversar conosco e, por vezes, ouvir coisas que não aceitaríamos de mais ninguém. Nesse teatro, onde nos apresentamos para

nós mesmos, nossos pensamentos vão se formando e se esclarecendo. Segundo Shaftesbury, é a partir dessa conversa interna que se alcança a individualidade, o que ele chama de "*nossa doutrina das* duas pessoas *em um* eu (*Self*) *individual*".[37] É graças ao embate dessas "duas partes do eu" que entraremos em acordo conosco – só assim poderemos estar certos de que continuamos sendo hoje a mesma pessoa que fomos ontem, mas para tanto é necessário suportar esse diálogo e passar pelo crivo de nosso examinador. Será então preciso encontrar algum método, ou aprendizado, que faça com que possamos praticar o Solilóquio de modo mais seguro e eficaz.

A terceira parte do primeiro capítulo de *Soliloquy or advice to an author* começa dizendo que existem pessoas que, mesmo sem o auxílio de uma boa educação, vivendo sempre em ambientes simples e rústicos, são levadas naturalmente a uma postura refinada em sociedade. Há, também, aquelas que mesmo sendo de muito boa família, contando com os melhores mestres, jamais a atingem. Porém, a verdadeira graça e beleza no comportamento nasce do aprimoramento de um elemento natural por via de uma "educação liberal". O mesmo pode ser dito para os autores, eles precisam exercitar e compreender os movimentos da "mente" (*Mind*), assim como o jovem cavalheiro estuda sua conduta ou comportamento sociais. Os escritores também terão mestres que os guiarão em seus exercícios: os poetas e os filósofos, e é a eles que Shaftesbury recorre quando pensa em "verdadeiros diálogos".

A poesia grega anterior à filosofia e à "imitação dramática"[38] já era um diálogo que expunha seus personagens de maneira viva e direta, dando a cada um deles um caráter que será mantido do início ao fim do poema. Esses poemas não precisavam falar explicitamente de moral para que esse tema viesse à tona – a unidade e perfeição de cada personagem, bem como a totalidade do conjunto eram suficientes para indicar a moralidade. Mais uma vez nos vemos diante do argumento segundo o qual os poetas ensinam de modo secreto ou implícito. Mesmo a perfeição de seus personagens devem guardar uma parcela de obscuridade, capaz de orientar o leitor, mas nunca obrigá-lo a seguir um determinado caminho interpretativo. Eles também podiam mesclar os elementos mais elevados aos mais simples, graças ao que Shaftesbury chama de um certo tom de mistério e estranheza que perpassava por todo o poema e que, no entanto, jamais punha em risco a compreensão de sua unidade. É por via dessa capacidade em trabalhar com temas e assuntos de naturezas opostas para a constituição de situações e personagens que o poeta pode fazer de sua obra um espelho para seu público. Ao nos apresentar personagens tão vivos e bem caracterizados, os poetas nos põe diante de nós

mesmos. Sua inventividade, ou engenhosidade, em construir situações que nos surgem como reais desperta em nós um olhar retrospectivo. Seus diálogos não são a mera representação daquela conversa interior, ao mesmo tempo tão comum e tão complexa para os homens, eles são o seu próprio reflexo. E é nesse sentido que os "vidros mágicos" da poesia dão ao seu leitor um "hábito especulativo":

> Singular nesses *vidros mágicos* (*magical Glasses*) é que, por longa e constante inspeção, as partes acostumadas à prática adquiriam um peculiar *hábito especulativo*, de modo que virtualmente traziam consigo uma espécie de *espelho de bolso* (*Pocket-Mirrour*), sempre à mão e em uso.[39]

É através de um hábito que somos postos diante desse "espelho". O mestre, no caso o poeta, oferece implicitamente algo que estava oculto em seu aluno. Ele lhe põe diante de um espelho e conduz os exercícios pertinentes a esse olhar reflexivo, até que o pupilo, já familiarizado com o seu próprio "caráter" (*Character*), possa fazer de sua "inspeção de si mesmo" (*Self-Inspection*) um procedimento natural. Ele já não necessita de um outro espelho, senão aquele que carrega bem perto de si, "em seu bolso".

Às figuras do teatro e da cirurgia, vem agora se juntar a do espelho. Shaftesbury chamará o "espelho de bolso" de "método dramático" – trata-se da mesma duplicação do indivíduo, através da qual se terão "duas pessoas em uma": uma comanda, a outra é comandada. Não é de admirar, comenta Shaftesbury, que os poetas antigos fossem vistos como verdadeiros sábios, eles dominavam como ninguém essa dramaticidade, e já eram mestres do diálogo "*antes que qualquer filosofia o tivesse adotado*".[40] Neles já se encontrava tudo o que depois se veria na tragédia:

> [Homero] pinta de modo a não carecer de inscrição sob suas figuras, nos contando o que são e o que pretende com elas. Umas poucas palavras que escapem em qualquer simples ocasião de qualquer uma das partes que ele nos apresenta são suficientes para indicar (*denote*) seus costumes e distintos caracteres. Com um dedo do pé ou da mão ele consegue apresentar para nossos pensamentos a estrutura (*Frame*) e a confecção (*Fashion*) do corpo todo. Ele não precisa de nenhum outro auxílio da arte para personificar seus heróis e dar-lhes vida. Tudo o que a tragédia pôde fazer depois dele foi construir um palco e transformar seus diálogos e caracteres em cenas, voltando, do mesmo modo, a uma ação ou evento principal, como aquela consideração a espaço e tempo adequadas a um espetáculo real.[41]

A simplicidade e, ao mesmo tempo, o modo implícito com que o autor introduz seus personagens, sem os apresentar diretamente, mas indicando

traços que deixam muito claro qual era a personalidade de cada um deles, é a maior prova de sua engenhosidade. É assim que, como já dissemos acima, eles podem, ao expor personagens bem caracterizados, fazer com seus leitores se voltem para a formação de seu próprio caráter. Essa "dramatização" presente na poesia e que, na expressão de Shaftesbury, só aguardava o "palco" para se tornar, de fato, teatro, será encontrada na filosofia. Assim, como o drama, a filosofia grega tem na poesia a fonte de onde "extrai" o diálogo:

> Daí ser possível formar uma noção da semelhança, em muitas ocasiões já notadas, entre o príncipe dos poetas e o filósofo divino, que, dizia-se, rivalizava com o primeiro, e que, juntamente com seus contemporâneos da mesma escola, escreveram unicamente no modo do *diálogo* acima descrito. Daí também podermos entender por que o estudo do diálogo era considerado tão vantajoso para os *autores*, e por que essa maneira de escrever foi julgada tão difícil, embora, à primeira vista, é preciso admitir, pareça a mais fácil de todas.[42]

Eis o que unia Homero e Platão – um mesmo "espírito" que tinha no diálogo o seu próprio reflexo. Os diálogos platônicos podem então ser vistos como poemas e Sócrates, como personagem principal, torna-se um herói:

> O *herói* filosófico desses poemas [Sócrates] – cujo nome eles traziam tanto em seu corpo, quanto em sua fronte, e no qual gênio e costumes se faziam representar – era em si mesmo um caráter perfeito, porém, de algum modo, tão velado e nebuloso (*in a Cloud*), que, para um observador (*Surveyor*) desatento, poderia muitas vezes parecer bastante diferente do que realmente era. Isso ocorria principalmente em razão de uma certa zombaria requintada, em virtude da qual ele podia tratar dos assuntos mais elevados e, ao mesmo tempo, das capacidades mais comuns, fazendo de um a explicação do outro. De modo que nesse gênio de escrita (*Genius of Writing*) aprecia-se tanto a veia *heróica* e *simples* quanto a *trágica* e *cômica*.[43]

Vemos que o diálogo, enquanto maneira de escrever, traz em si a mesma complexidade da conversa interna, ou Solilóquio: apresenta-se, ao mesmo tempo, como algo simples e natural e que, no entanto, guarda uma dificuldade que exige estudo e dedicação daquele que deseja praticá-lo. Porém, no fim desse processo, por assim dizer, metódico e sistemático, a naturalidade reaparece. Não por acaso, como nos dizia Shaftesbury, o diálogo parece um gênero fácil, embora seja o mais difícil de todos. O escritor de diálogos sempre trabalha com elementos opostos, tais como: simplicidade e obscuridade, temas baixos e elevados, apresentação indireta de um personagem, que, no entanto, dá ao leitor a sua caracterização completa. O próprio Sócrates, como vimos no trecho citado acima, é, ao mesmo tempo, um per-

sonagem perfeito e obscuro. Na medida em que trabalha com essa "nebulosidade" na elaboração do diálogo, a linguagem do poeta lembra a obscuridade de nossos primeiros pensamentos, porém, ao contrário dessa última, a poesia já traz a marca de uma intenção, um propósito do autor, que, mesmo camuflada e apresentada de modo implícito, ainda orienta e guia seu leitor: por mais despretensioso que seja um poeta, por mais que seu conselho seja dado de maneira espontânea (um *free Gift*), ele permanece sendo um conselheiro – um mestre.[44] E é justamente no desconhecimento das questões que envolvem o diálogo que Shaftesbury encontrará a grande falha dos escritores modernos. De uma questão mais ampla, a de saber como ser autor de livros, o *Soliloquy or advice to an author* parte, agora, para uma formulação mais específica da mesma questão: como ser escritor na modernidade? O conselho de Shaftesbury explicita o seu destinatário: seu leitor é o homem moderno que pretende escrever. São os problemas peculiares ao escritor desse período determinado (a modernidade) que começam a ser analisados nesse instante.

A grande preocupação dos autores modernos com seus leitores, que se manifesta na forma de "*epístolas dedicatórias, prefácios e notas ao leitor*",[45] tem por fim atrair toda a atenção do público para suas opiniões, desejos e tudo o mais que espera fazer no "mundo da moda" (*fashionable World*). Para Shaftesbury, todos os escritos da modernidade, as obras políticas, as críticas de arte e os livros de filosofia, têm na "memória" o seu modelo – como alguém que precisa incessantemente provar para si e para os outros que existe, o autor moderno busca desesperadamente se reencontrar e se pôr no mundo. Por trás dos mais diversos temas e assuntos, não há outra coisa senão o desejo do escritor de realçar a sua personalidade. Desse modo, ele acaba por se revelar um ser perdido e bastante infeliz, imbuído em uma "coqueteria" (*Coquetry*) própria de sua época:

> De fato, todos os escritos de nossa época se tornaram uma espécie de *escritos de memória* (*Memoire-Writing*). Embora não houvesse nas verdadeiras memórias dos antigos, mesmo quando escreviam sobre eles mesmos, ao longo de toda a obra, nem o Eu, nem o Tu. De modo que estava inteiramente afastado todo gracioso amor e carinhoso intercurso o autor e a obra. (...) Isso ocorre com mais freqüência no *diálogo*. Pois aqui o autor está ausente e o leitor, não sendo mais evocado, passa por ninguém. As partes que têm interesse mútuo desaparecem imediatamente. A cena se apresenta por si mesma, como que por acaso, e sem nenhum propósito.[46]

Símbolo de uma época em que surge a divisão entre o "Eu" e o "Tu", as obras escritas em primeira pessoa (as memórias) vêm destruir a naturalidade presente na Antigüidade. A "cena" já não pode mais se mostrar sem explicitar

um propósito: no lugar dos personagens que os poetas nos apresentavam, vemos agora um autor que não quer se ocultar, muito pelo contrário – ele quer ser a única estrela do espetáculo. Não existe mais a fusão e a harmonia entre o público e o autor, também não se pode mais falar de modo implícito e obscuro, deixando com que a "lição de moral" atinja naturalmente a alma do leitor. A modernidade já se põe como um período histórico que prima por estabelecer divisões: as distinções entre autor e público, naturalidade e propósito (intenção), dão o tom de suas obras: o que estava unido na Antigüidade, está agora separado. Não por acaso Shaftesbury se esforça para reencontrar um tempo em que essas distinções não existiam. Tarefa difícil, uma vez que ele mesmo admitirá a impossibilidade de se traduzir e compreender por completo as obras antigas.[47] Como escritor moderno, Shaftesbury sabe que não pode ignorar as particularidades que caracterizam o seu tempo – ele não desconhece a presença de um leitor (um "Tu"), distinto de seu "Eu", que muitas vezes aparece em seu texto na forma de objetor e a quem ele, com freqüência, se dirige.

A modernidade é então esse palco em que as diferenças são realçadas. Aqui, a "doutrina das duas pessoas em uma" não atinge o seu fim: ficamos apenas com as "duas pessoas" e não conseguimos torná-las "uma". Não existe o "diálogo" entre as duas partes, e uma quer se sobrepor a outra. Seria então o caso de tentarmos fazer um diálogo à moda antiga? Shaftesbury nos responde:

> Também o escritor entre nós modernos, seja ele quem for, que se aventurar a reproduzir seus companheiros modernos no diálogo, deve apresentá-los em seus próprios costumes, gênios, comportamento e humores. Esse é o *espelho* (*Mirrour or Looking-Glass*) acima descrito.[48]

Podemos então, quando se quer recuperar aquela harmonia característica da Antigüidade, escrever como se fazia naqueles tempos? Suponhamos, nos diz Shaftesbury, a seguinte situação: um filósofo antigo, de aparência modesta e usando trajes pobres, caminha tranqüilamente em direção a um templo. No caminho ele encontra um jovem, oriundo de uma das famílias mais poderosas de seu tempo. O filósofo lhe pergunta, chamando-o pelo primeiro nome, se ele está indo para o templo prestar suas devoções ao oráculo, ele responde que sim, mas de tal modo que o sábio percebe alguma aflição em sua resposta. "*O que efetivamente te deixa perplexo?*," pergunta ele ao jovem, que lhe diz não saber ao certo, mas que talvez fosse a preocupação com os pedidos e os votos que faria à deidade. "*Pode ser alguém tão tolo para pedir aos céus algo que não seja para o seu próprio* bem?," questiona o sábio.

"*Não se ele for capaz de entender qual é o seu* bem",[49] argumenta o jovem. E assim, de um encontro casual, começa um debate sobre o que pode ser bom ou ruim para uma pessoa e inevitavelmente esse diálogo terá de chegar à natureza própria do bem. Impossível não associar a figura desse filósofo à maneira com que Platão nos apresenta Sócrates em suas obras, embora Shaftesbury não os nomeie. No entanto, independentemente de ser ou não Sócrates, o que Shaftesbury parece estar querendo nos mostrar é o modo como a "cena" do diálogo é construída – de uma situação comum e corriqueira em sua época, o encontro de dois amigos, passa-se naturalmente a uma questão tipicamente filosófica. Nesse encontro entre o filósofo e seu jovem amigo, vemos as mesmas qualidades que Shaftesbury apontava como sendo essenciais à poesia grega: a construção de personagens bem definidos que nos aparecem como vivos e o desenrolar natural da situação apresentada, que chega ao seu "tema" (no caso, a questão sobre o "bem") de modo, diríamos, implícito: sem revelar o propósito que o autor tinha em discuti-lo. Da mesma maneira, o leitor era instruído sem que em nenhum momento o escritor tomasse a palavra em seu nome e a dirigisse diretamente ao seu público. Como vimos, essa era a marca dos escritos antigos: neles autor e leitor ("Eu" e "Tu") eram aniquilados, fazendo parte de uma mesma unidade, tão naturais e sem propósito quanto o próprio desenvolvimento do diálogo.

Tomemos agora o mesmo encontro entre o sábio e seu amigo e o transportemos para a modernidade. Imaginemos, com Shaftesbury, um filósofo moderno em um passeio contemplativo pelos campos. Eis que de repente o rumo de seus pensamentos é atrapalhado pelo encontro de um conhecido cavalheiro que, por razões que desconhecemos, abandonou o luxo de sua carruagem e caminha pelo mesmo bosque. Como é de costume a homens dessa categoria, eles começam a se cumprimentar segundo as normas da mais requintada etiqueta – "*Considere agora muitos cumprimentos e caras afetadas* (*simpering Faces*)! *Quantos prelúdios, desculpas e elogios! – Ponha agora* elogios *e* cerimônias *em um* diálogo *e verá que efeito vai surgir!*".[50] Esse é o dilema do diálogo moderno: para sermos coerentes com nossa época, temos de retratá-la de acordo com seus costumes e maneiras, no entanto se colocamos isso em um diálogo teremos de reconhecer a própria artificialidade com que nos dirigimos aos nossos amigos. São tantos artifícios, tantas cerimônias e afetações que se põem entre dois amigos que eles já nem podem se chamar pelo primeiro nome. O escritor moderno está diante de um paradoxo que revela um problema próprio de seu tempo:

> Se evitarmos a cerimônia, não seremos naturais; se a utilizamos, e parecermos tão naturais quanto somos no modo de saudar e tratar alguém que encontramos, odiaremos o que vemos. O que é isso senão *odiar nossos próprios rostos*? Seria culpa do *pintor*? Deveria ele então pintar com falsidade ou afetação, misturando antigo e moderno, juntando as formas ridiculamente, traindo sua arte? Se não, que meio resta? O que resta senão jogar fora o pincel? – Nenhum outro desígnio na vida, nenhum *escrito-espelho* (*Mirrour-Writing*), nem representação pessoal (*personal Representation*) de qualquer tipo.[51]

O pintor, ou escritor, moderno faz força para nos representar em nossos próprios trajes, mas diante do que vê é obrigado a nos vestir com roupas que jamais usaríamos. Por alguma razão desconhecida, nossa natureza não nos soa natural:

> Então o *diálogo* chega ao fim. Os antigos podiam ver seus próprios rostos, nós não. E qual é a razão disso? Por que temos de ter menos beleza? Pois é assim que nosso espelho nos mostra. – Instrumento medonho (*Ugly Instrument*)! Por essa razão deve ser odiado. – Nosso comércio e nossa maneira de conversar, que consideramos os mais polidos possíveis, é tal, ao que parece, que nós mesmos não podemos suportar a representação da vida.[52]

Está detectado o problema da modernidade: ela não pode suportar olhar para si mesma. Seu espelho, no lugar de se tornar um companheiro ou amigo próximo, a ponto de estar sempre bem perto, em "seu bolso", se transforma em um inimigo – um "oposto" que revela ao homem moderno sua falta de coerência consigo. O que fazer diante de tal situação? Ir buscar na Antigüidade o modelo do diálogo e simplesmente transportá-lo para nossa época? Vimos que isso é impossível, cada período histórico tem de construir o seu "*espelho ou reflexo* da época (*Mirrour or Looking-Glass to the Age*)":[53] os costumes de hoje não são adequados ao modo de se expressar de ontem. Porém, há algo que os antigos sábios podem nos ensinar. Os filósofos e poetas da Antigüidade nos mostram que o melhor modo de refletirmos a época em que estamos vivendo é "construir" nosso caráter, ou seja: determinar nossa individualidade, o que só se torna possível quando podemos fazer nós mesmos nosso próprio personagem. O termo *Character*, empregado várias vezes por Shaftesbury, pode ser vertido tanto por *caráter*, quanto por *personagem*. Nesse sentido, nossas *características* (*Characteristicks*) não são outra coisa senão o que fazemos de nós mesmos no "palco do Solilóquio". De acordo com Klein, a palavra *caráter* contém "*a resposta de Shaftesbury ao problema do si-mesmo* (self)*, visto que ela se refere às qualidades da consistência, da unidade e da autonomia que se funda em uma interioridade bem desenvolvida*".[54] A etimologia do termo *caráter*, acrescenta ele, "*refere-se a um complexo*

de idéias sugeridas pelo verbo grego kharasso, *que significa, entre outras coisas, 'asseverar', 'marcar', 'cunhar' e 'gravar'*".[55] Trata-se, assim, de "marcar", de "definir", uma personalidade. Isso era, como vimos, o que faziam os poetas da Antigüidade: no lugar de narrar suas aventuras pelo mundo afora, o escritor antigo apresenta personagens que nos aparecem como vivos. Ele não fica páginas e páginas divagando sobre sua vida particular, mas nos põe diante de um mundo que criou. Através de seus heróis, por via dos interlocutores dos diálogos, o leitor é levado, naturalmente, a reconhecer a unidade do caráter do autor, o que o faz olhar para sua própria individualidade. Não há nesse processo nenhuma mediação – o diálogo já se apresenta como espelho de seu público: ele não precisa se remeter ao leitor, o leitor é parte integrante de sua narrativa. Ao apresentar seus personagens, o autor mostra que foi suficientemente forte e engenhoso para realizar uma conversa interior com eles, a ponto de, agora, poder levá-los ao público: elaborou tão bem o seu discurso que já não vê problemas em compartilhá-lo com os demais. Esse diálogo que o poeta estabelece com seu leitor não funciona como um "espelho imóvel", que simplesmente nos devolve uma imagem estática de nós mesmos, antes é aquele "espelho *viva voce*" que nos fala e aconselha. Os personagens não precisam ser necessariamente idênticos a mim, com mesma forma física e personalidade, para que a visão de seu caráter faça com eu atente para a formação de minha própria pessoa: o meu próprio *si-mesmo* (*Self*). Também não importa o fato de esses personagens serem fruto de uma ficção. Para Shaftesbury, a beleza e a verdade de uma obra é dada na maneira como ela é composta, e não na mera cópia ou representação das "coisas verdadeiras", pois "fatos *inabilmente relatados, mesmo com a maior sinceridade e boa fé, podem se tornar no pior tipo de engano* (Deceit)" e "*meras* mentiras *judiciosamente compostas são capazes de nos ensinar, melhor do que qualquer outro meio, a verdade das coisas*".[56] Refletir o público é, desse ponto de vista, apresentar-lhe essa "verdade bem composta" – mostrar-lhe personagens bem definidos que apontam para o caráter total da obra: o seu *design*. A palavra *design*, que pode ser traduzida por *desenho* ou *desígnio*, indica um plano geral do autor: uma primeira idéia que nos leva naturalmente à estrutura da obra. A "facilidade" com que nós, leitores dos diálogos, apreendemos a unidade do trabalho de engenho (*Wit*), é a prova do "desígnio" do autor. É a construção desse "desenho" (*design*) ou "caráter da obra" que une a poesia às demais artes:

> Assim, a poesia e a arte do *escritor*, que em muitos aspectos lembram a *escultura* e a *pintura*, seriam ainda mais parecidas com elas, uma vez que seus *esboços* e *modelos*

> originais não servem para ostentação, nem para serem exibidos ou copiados para a vista do público, mas sim para estudo e prática.[57]

Pintar, ou escrever, depende mais de uma boa idéia e dos exercícios pertinentes ao desenvolvimento dessa idéia, do que de um bom modelo para copiar. Um artista deve estar muito bem familiarizado com seus primeiros desenhos, ou desígnios: é a partir de um "insight" (uma visão interior) que ele poderá construir a "facilidade da vista" (*Easiness of Sight*) e a "unidade da visão" (*united View*) que garantem o *design* de sua obra.[58] Os grandes artistas, lembra Shaftesbury em *Sensus communis*: *an essay on the freedom of wit and humor*,

> foram aqueles que estudaram infatigavelmente as melhores estátuas pois sabiam que elas eram melhor regra do que os melhores corpos humanos; por isso alguns engenhos consideráveis recomendam os melhores poemas de preferência às melhores histórias pois ensinam melhor a verdade dos caracteres e a natureza do homem.[59]

Mais uma vez nos vemos diante do argumento segundo o qual construir personagens não é copiar ou fazer um mero retrato de pessoas que existem ou existiram, mas apresentar caracteres. A função dos "vidros mágicos da poesia" não é, como já sabemos, simplesmente nos mostrar, eles têm de criar em nós um "hábito especulativo" – mais do que nos refletir, esse espelho nos torna reflexivos. E é isso que falta ao escritor moderno – realizar obras que soem tão familiares ao seu leitor, quanto seria o seu "espelho de bolso": o problema de poetas e escritores modernos encontra-se na ausência de uma linguagem elaborada[60], o que, por sua vez, revela que eles não tiveram força o bastante para conversar consigo: um grande autor *"dificilmente não conhecerá* a si mesmo".[61] A linguagem não é um meio, um veículo que apenas tenta descrever ou se aproximar de algo anteriormente dado. Ela é o próprio movimento do *espírito* (*Mind*) que opera a duplicação interna ao homem e que o fará "uma pessoa", dando-lhe o seu "caráter" ou "personagem": o processo de constituição do indivíduo é, como sabemos, feito por uma conversa interna. Sendo assim, uma boa linguagem é fruto de um conhecimento de si, símbolo de harmonia e de moralidade, visto que a "canalhice (Knavery) *é mera* dissonância *e* desproporção".[62] O bom discurso revela o bom pensamento, a polidez e o bom senso daquele que o enuncia. Daí a necessidade dos exercícios, da prática que, ao formar a linguagem, forma o caráter de quem fala. Quando se trata então de pessoas que querem *aconselhar*, que desejam se dirigir a um público maior e lhe oferecer um espelho, colocando-se na posição de mestre, essa necessidade se torna ainda mais

veemente. Os autores antigos eram tão hábeis em sua arte, que sua maneira de escrever podia se apresentar como uma representação da fala: como diálogo. A prática do Solilóquio, que na modernidade não pode, como nos diz Shaftesbury, se transformar em um hábito nacional, estava tão difundida na Antigüidade que os seus modos de pensar, falar e escrever estavam bem próximos: existia um "caráter da época" que era, por assim dizer, impresso em todas as suas manifestações e lhes dava unidade. Havia, assim, esse "espírito do diálogo" que não apenas possibilitava a comunicação entre os interlocutores, mas os unia: no limite o "Eu" e o "Tu" se dissolviam em um único e mesmo caráter.

O conselho de Shaftesbury, bem como a tarefa do escritor moderno, torna-se aqui ainda mais difícil: é preciso formar o caráter de uma época que prima pelo contraste e pela dissonância. É necessário que o autor moderno encontre a sua linguagem, o seu modo próprio de pensar:

> De minha parte, meu Lorde, tenho realmente tanta necessidade de alguma presença e companhia considerável para fazer surgir meus pensamentos, que, quando sozinho, devo me empenhar por uma força da imaginação a suprir tal carência.[63]

Ao escrever, Shaftesbury traz, para o corpo de seu texto, um interlocutor. Ao contrário do que ocorria com os diálogos antigos, aqui o interlocutor também fará as vezes de leitor. É ao leitor que Shaftesbury tem, por várias vezes, necessidade de se dirigir: seus "pensamentos" de escritor moderno precisam, à medida que vão preenchendo o papel em branco, dessa figura imaginária. O trecho que citamos acima foi retirado de *A letter concerning enthusiasm*, mas também no *Soliloquy or advice to an author* encontramos essa mesma necessidade.[64] Quando, por exemplo, fala da prática da cirurgia, Shaftesbury imagina, como já vimos acima, a seguinte objeção de seu leitor: "*'Mera enrolação!'* (*Mere Quibble*), *dirá você. Pois quem então se multiplicaria em* duas pessoas e seria seu próprio objeto?".[65] Sua maneira de escrever já incorpora a presença do leitor com quem dialoga, o que significa dizer: ele assume, no próprio modo de compor e expor o seu texto, o papel de autor. O que permanecia secreto e implícito na Antigüidade é, agora, posto em evidência. O "diálogo moderno" é mais uma conversa entre autor e leitor do que entre dois amigos que se encontram e desenvolvem espontaneamente um determinado tema. Mesmo quando o destinatário é dito amigo do escritor, como é caso de Lorde Sommers, amigo a quem Shaftesbury se dirige em *A letter concerning enthusiasm*, ele ainda será o leitor, distinto do autor. Porém, ao contrário do que ocorria com o caso dos livros de memórias, agora o

leitor não é um mero destinatário, alguém que o autor deseja chamar a atenção. Ele é parte do texto. Não se trata mais de um leitor propriamente dito, mas de um público que é moldado para satisfazer expectativas e questões inerentes ao livro: o leitor se torna uma figura, um personagem em que o argumento central da obra se apóia para se desenvolver. Do mesmo modo, o autor, que toma a palavra em seu nome e nos fala, pode ser entendido como uma figura que, junto com a do leitor, completa a "cena", ou o "palco", em que a discussão será travada. Por certo, não se trata de personagens tão bem caracterizados como o era Sócrates, com opinião, desejos e mesmo o tipo físico definidos. Porém, já há aqui algo da unidade presente na Antigüidade e pretendida pelos autores modernos: embora se apresentem separados e, por várias ocasiões, em conflito, as figuras do autor e do leitor, no decorrer do *Soliloquy or advice to an author*, trabalham em prol de um único e mesmo argumento. Apesar das divergências entre essas duas figuras, o "caráter" da obra não se torna mais fraco por isso. Pelo contrário, se fortalece e nos mostra um estilo: uma maneira elaborada, ou polida, de lidar com a linguagem, próprio de alguém que se exercitou e se conhece – que praticou o Solilóquio. Se já não há mais como fundir por completo o "Eu" e o "Tu", ainda se pode vislumbrar a possibilidade de eles entrarem em um acordo: de se comunicarem. Transformado na figura do leitor do *Soliloquy or advice to an author*, o candidato à autoria participa do livro. Ao assumir esse papel, ele já não é mais um mero destinatário, mas parte integrante do conselho de Shaftesbury. Estabelece-se, assim, o jogo do *dar e receber*, próprio do *aconselhar*: existe um vínculo entre os interlocutores e um caráter poderá, desse modo, ser formado.

Resumo: O presente texto procura entender a maneira com que Shaftesbury pensa a linguagem, o diálogo e a diferença entre Modernidade e Antigüidade por meio da análise do conceito de solilóquio.

Palavras-chave: Linguagem, Solilóquio, Antigüidade, Modernidade

Abstract: The purpose of this paper is to contribute to the understanding of Shaftesbury's conception of language. The connection between dialogue as literary form and soliloquy as moral exercise enables the English philosopher to establish a conceptual distinction between Moderns and Ancients that plays a central part in his philosophy of language.

Keywords: Language, Soliloquy, Ancients, Moderns.

Notas

[1]*Solilóquio ou Conselho a um autor.* In: *Characteristics of Men. Manners, Opinions, Times* (1711; 1714), vol. 1, p. 153. Ed. Philip Ayers. 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1999.

[2]*Solilóquio, op. cit.* p.154.

[3]*Solilóquio, op. cit.*, p.155.

[4]*Solilóquio, op. cit.*, p.155.

[5]Jaffro, L. *Éthique de la communication et art d´écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaise*. Paris, P.U.F, 1998 p.121, grifo nosso.

[6]Jaffro, *Éthique de la communication*, *op. cit.*, p.121.

[7]Jaffro: "*O Solilóquio é, acima de tudo, isto que é aconselhado aos autores para que eles possam, enfim, aconselhar de maneira autêntica. O título principal,* Solilóquio*, não é uma determinação da natureza da obra, mas uma indicação de seu objeto*.". *Étique de la communication*, *op. cit*., p.117.

[8]*Solilóquio, op. cit*., p.155.

[9]*Solilóquio, op. cit*., p.155.

[10]*Solilóquio, op. cit.*, p.156.

[11]*Solilóquio, op. cit.*, p.156.

[12]*Solilóquio, op. cit.*, pp.156-157.

[13]*Solilóquio, op. cit.*, p.157.

[14]*Solilóquio, op. cit.*, p.157.

[15]*Solilóquio, op. cit.*, p.157.

[16]*Solilóquio, op. cit*., p.189.

[17]*Solilóquio, op. cit*., p.160.

[18]Esse "romano" é Cícero, como mostra Philip Ayres na edição que fez para versão de 1714 do *Soliloquy*. Ver *Characteristicks of men, manners, opinions, times, op. cit*.

[19]*Solilóquio, op. cit.*, p.161.

[20]*Solilóquio, op. cit.*, p.163.

[21]*Solilóquio, op. cit.*, p.164.

[22]*Solilóquio, op. cit.*, pp.164-165.

[23]*Solilóquio, op. cit.*, p.174.

[24]*Solilóquio, op. cit.*, p.166.

[25]Klein, L., *Shaftesbury and the culture of politeness – moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p.71.

[26]Tivemos acesso aos *Exercícios* (ASKHMATA), graças a transcrição, ainda no prelo, que Pedro Paulo Pimenta fez do original em inglês. Shaftesbury Papers, PRO 30/24/27/10, 30/24/27/11.

[27]*Solilóquio, op. cit.*, p.167.

[28]*Solilóquio, op. cit.*, pp.167-168.

[29]Klein, *Shaftesbury and culture of politeness*, *op. cit.*, p.82.

[30] A esse respeito, ver: Chaimovich, F., *Escrita e leitura – técnica pedagógica e testemunho filosófico na obra de Shaftesbury*. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia, p. 115. São Paulo, FFLCH/USP.

[31]Jaffro, *Éthique de la communication, op. cit.*, p.32.

[32]*Solilóquio, op. cit.*, p.168.

[33]*Solilóquio, op. cit.*, p.168.

[34]*Solilóquio, op. cit.*, p.170.

[35]*Solilóquio, op. cit.*, p.170.

[36]Jaffro, *Éthique de la communication et art d´écrire, op. cit.*, p.156.

[37]*Solilóquio, op. cit.*, p.185.

[38]*Solilóquio, op. cit.*, p.193.

[39]*Solilóquio, op. cit.*, p.195.

[40]*Solilóquio, op. cit.*, p.196.

[41]*Solilóquio, op. cit.*, p.197.

[42]*Solilóquio, op. cit.*, p.198.

[43]*Solilóquio, op. cit.*, pp.194-195.

[44]"*No lugar de dar a si mesmo ares professorais e magistrais, o poeta quase não cria uma figura, e mal se revela em seu poema. Isso é o que faz um verdadeiro* mestre." (*Solilóquio, op. cit.*, p.197).

[45]*Solilóquio, op. cit.*, p.200.

[46]*Solilóquio, op. cit.*, pp.200-201, grifo nosso.

[47]"*Esse é o grande* dilema *em relação à maneira antiga de escrever, que não podemos nem imitar, nem traduzir, por maior que seja o prazer que possamos encontrar na leitura desses originais*." *Solilóquio, op. cit.*, p.204.

[48]*Solilóquio, op. cit.*, p.202.

[49]*Solilóquio, op. cit.*, pp.202-203.

[50]*Solilóquio, op. cit.*, p.204.

[51]*Solilóquio, op. cit.*, pp.204-205.

[52]*Solilóquio, op. cit.*, p.205.

[53]*Solilóquio, op. cit.*, p.199.

[54]Klein, *Shaftesbury and the culture of politeness*, *op. cit.*, p.91.

[55]Klein, *Shaftesbury and the culture of politeness*, *op. cit.*, p.91.

[56]*Solilóquio, op. cit.*, p.346.

[57]*Solilóquio, op. cit.*, p.206.

[58]*Sensus Communis*; in: *Characteristics, op. cit.*, vol. 1, pp.143-144, grifo nosso.

[59]*Sensus Communis, op. cit.*, p.145.

[60] "Devo confessar que dificilmente se encontra raça de mortais mais insípida do que aquela que nós modernos gostamos de chamar de *poetas*, justamente por terem alcançado uma linguagem sem nenhum critério e com um uso fortuito do engenho e da fantasia". *Solilóquio, op. cit.*, p.207.

[61]*Solilóquio, op. cit.*, p.207.

[62]*Solilóquio, op. cit.*, pp.207-208.

[63]*Carta do entusiasmo*, in: *Characteristics, op. cit.*, vol. 1., p. 08.

[64]Para Jaffro, na medida em que tratam de questões referentes à comunicação e à formação do espaço público, *A letter concerning enthusiasm* e *Soliloquy* podem ser ditos "*textos perfeitamente simétricos*". *Éthique de la communication et art d'écrire, op. cit.*, p.29.

[65]*Solilóquio, op. cit.*, p.157.

Bibliografia

CHAIMOVICH, F. *Escrita e leitura – técnica pedagógica e testemunho filosófico na obra de Shaftesbury*. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP. São Paulo, 1998.

DIDEROT, D. *Ensaios sobre a pintura*. Tradução de Magnólia Costa dos Santos. Campinas, Papirus/ Unicamp, 1993.

JAFFRO, L. *Éthique de la communication et art d´écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaise*. Paris, Puf, 1998.

KLEIN, L. *Shaftesbury and the culture of politeness – moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

SHAFTESBURY. *Soliloquy, or advice to an author*. In: *Characteristics of Men. Manners, Opinions, Times* (1711; 1714), vol. 1. Ed. Philip Ayers. 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1999.

_________. *Sensus Communis*, or *An Essay on the freedom of wit and humour*. In: *Characteristics of Men. Manners, Opinions, Times* (1711; 1714), vol. 1. Ed. Philip Ayers. 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1999.

_________. *A letter of Enthusiasm*. In: *Characteristics of Men. Manners, Opinions, Times* (1711; 1714), vol. 1. Ed. Philip Ayers. 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1999.

__________. ASKHMATA. Manuscritos. 2 vols. In: Shaftesbury Papers, PRO 30/24/27/10, 30/24/27/11. Transcrição: Pedro Pimenta.

CARTA SOBRE A ARTE OU A CIÊNCIA DO DESENHO (1712)

Anthony Ashley Cooper, terceiro Conde de Shaftesbury

*Tradução, apresentação e notas: Pedro Paulo Pimenta**

Apresentação

O primeiro texto do volume no qual Shaftesbury trabalhava quando morreu, no início de 1713 – *Caracteres secundários ou a linguagem das formas* – se intitula, no plano da obra, *A Letter Concerning Design*. O manuscrito do texto traz um título mais extenso e explicativo: *A Letter concerning the Art or Science of Design*. Sua leitura não deixa dúvidas de que se trata de uma recomendação, do filósofo (Shaftesbury) para o homem público (Lorde Sommers), das virtudes das artes plásticas. Ao mesmo tempo, a carta introduz a nova obra e explica a continuidade entre ela e a obra anterior, *Características de Homens, Maneiras, Opiniões, Épocas* (3 vols., 1711).[1]

O plano de *Second Characters or the Language of Forms* prevê cinco textos diferentes: *Prefatory Thoughts*, *A Letter concerning the Art or Science of Design*, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules*, *The Tablature of Cebes according to Prodicus* e *Plastics, or the Original, Progress and Power of Designatory Art*. Desses, apenas *Cebes* não foi redigido. Os outros textos encontram-se nos *Shaftesbury Papers*, depositados no Public Record Office, em Londres, com as seguintes referências: *Carta sobre o desenho* e *Hércules*, PRO 30/24/26/1 (Virtuoso Copy-Book); *Prefácio* e *Plástica*, PRO 30/24/27 (Notebook on arts, painting and painters).

Enquanto a *Carta* e *Hércules* apareceram no terceiro volume das edições das *Características* a partir da segunda edição (1714), com muitas alterações em relação ao texto manuscrito, a edição completa dos textos teve de esperar quase dois séculos. Editados e publicados por Benjamin Rand em 1900, eles trazem, infelizmente, inúmeras incorreções e imprecisões.[2] A *Standard Edition* corrige esses equívocos com uma cuidadosa transcrição

---

*Pedro Paulo Pimenta concluiu o Doutorado em Filosofia pela USP em 2002. Atualmente é pós-doutorando em História da Filosofia Moderna pelo Departamento de Filosofia da USP. É autor de *Reflexão e Moral em Kant* (Azougue Editorial, 2004).

filológica dos manuscritos, acompanhada de valioso material referente à composição dos textos e de traduções para o alemão.[3]

O texto da *Carta sobre a Arte e a Ciência do Desenho* que utilizamos nesta tradução é o do manuscrito acima referido, que tivemos a oportunidade de transcrever durante estágio em Londres para pesquisa de doutorado financiada pela Fapesp. Algumas correções foram feitas a partir do texto da *SE*. A paginação do original (também reproduzida na *SE*) encontra-se entre colchetes, em negrito. As palavras em negrito são as que aparecem no manuscrito duplamente sublinhadas; as sublinhadas uma só vez estão em itálico. As notas de Shaftesbury são indicadas por asterisco; as do tradutor são numeradas. O leitor poderá consultar, além do texto original aqui reproduzido, traduções para o alemão e para o francês.[4]

Uma palavra sobre a tradução. Como indica o título do texto, *Carta sobre a Arte ou a Ciência do Desenho*, trata-se de considerar o desenho – "pai" das artes plásticas de arquitetura, escultura e pintura – na qualidade de *arte* ou *ciência*. Ao fazê-lo, Shaftesbury desconsidera as pretensões da ciência e da filosofia dos "modernos" (Descartes *et alii*) de restringir o epíteto de *científico* aos ramos do conhecimento dedicados à compreensão matemática dos fenômenos naturais, e recupera o estatuto de ciência que a Renascença italiana reserva ao *disegno*.[5] Fundamento da plástica, o *desenho* é, propriamente falando, uma capacidade cognitiva, a declaração de uma idéia, de uma concepção que, pelas mãos do artista, exprime o sentido de uma totalidade orgânica, de uma natureza. Enquanto tal, o *desenho* pode também ser dito *desígnio*, num sentido bem preciso: "conceber (*to design*): não a respeito de qualquer coisa futura ou intencionada (*intended*): esse sentido deve ser banido da mente (*Plástica*, p. 78 do manuscrito)". Firme e certeiro, o *telos* da exposição se encontra inscrito na idéia mesma a se expor, que só se torna completa e viva no ato da exposição. "Entre *pensamento* e *expressão*", ao contrário do que diz a canção, não há nem pode haver "*a lifetime*": se o desenho é certo, a idéia é certa e vice-versa. Entende-se, assim, que o artista é par do filósofo, e que a pintura, que também pode ser mero passatempo, encontra seu justo lugar enquanto órgão da filosofia.[6] É dessa imbricação que fala a *Carta sobre a Arte ou a Ciência do Desenho*.

[Treatise I.viz.]

A letter [from **Italy]** concerning the **ART, or SCIENCE of DESIGN:** written from Italy (on the occasion of some *designs* in painting). To my Lord * * * *

[*Docti* Rationem *Artis intelligunt, Indocti Voluptatem.*Quintili: IX. 4.]

——— *Ante omnia Musae.*Virg. Georg. Li. ii

[1] [Treatise I.viz.]

A letter from Italy &c.

March 6. (S.N.)1712.

My Lord,

this letter comes to your lordship, accompanied with a small writing entitled **a Notion.** *For such alone can that piece deservingly be called, which aspires no higher than to the forming of a* project, *and that too in so vulgar a science as* painting. *But whatever the subject be; if it can [but] prove anyway entertaining to you, it will sufficiently answer my design. And should it possibly have that good success, I should have no ordinary opinion of my project: since I know how hard it would be for anyone to give your Lordship a real entertainment of anything which* [that] *was not in some respect worthy and useful. [2]*

On this account I must, by way of prevention, inform your Lordship, that after I have conceived my **Notion** *such as you see it upon paper, I was not contented with this, but fell immediately to work, and by the hand of a master-painter brought it* [*my Notion*] *into* practice, *and formed a real* design. *This was not enough. I resolved afterwards to see what effect it would have, when taken out of mere black-and-white, into colours: and thus* a sketch *was afterwards drawn. This pleased so well; that being encouraged by the* virtuosi, *who are so eminent in this part of the world, I resolved at last to engage my painter in the great work. Immediately a cloth was bespoke of a suitable dimension, and the figures taken as big or bigger than the common life; the subject being of the heroic kind, and requiring rather such figures as should appear above ordinary human stature.*

Tratado I.

Carta sobre a Arte ou a Ciência do Desenho. Redigida na Itália a propósito de desenhos em pintura. Para Milorde * * * *.[9]

Docti Rationem *Artis intelligunt, Indocti Voluptatem*. Quintiliano, Livro IX, Capítulo 4.

———— *Ante omnia Musae*. Vergílio. Geórgicas, linha 2.

[1]

6 de Março de 1712.

Milorde,

esta carta vos chega acompanhada de um pequeno escrito intitulado uma Noção.[10] Só assim merece ser chamada uma peça como esta, que não aspira a mais do que formar um *projeto*, e numa ciência tão vulgar quanto a *pintura*. Mas, não importa o assunto, ela responderá meu desígnio se puder vos entreter; e, se tiver êxito, minha opinião do projeto não será ordinária, pois eu sei como é difícil vos entreter com o que não seja, em nenhum respeito, digno e útil. [2]

Por isso vos informo, a título de prevenção, que, tendo concebido minha Noção, tal como a vedes no papel, não fiquei satisfeito, e imediatamente me pus ao trabalho. Pelas mãos de um mestre em pintura, formei um *desenho* real, e trouxe minha Noção à *prática*. Não parei por aqui. Decidi ver qual efeito ela teria quando transposta do mero preto-e-branco para o colorido. Traçou-se então um *esboço*, que se mostrou tão aprazível, que, encorajado pelos *virtuosi*, tão eminentes nesta parte do mundo, decidi por fim engajar meu pintor na obra principal. Dispôs-se imediatamente uma tela, de dimensão conveniente a figuras tomadas como tão grandes ou como maiores do que na vida comum, pois o tema é do gênero heróico e requer estatura mais alta do que a humana.

Thus my Notion *as light as it may prove in the* treatise*, is become very substantial in the* workmanship*. The piece is still in hand; and like to continue so, for so time. Otherwise the first draught or design should have accompanied the treatise; as the treatise does this letters. But the* design *having grown thus into* a sketch*, and the sketch afterwards into* a picture*; I thought it fit your Lordship should either see the several pieces together, or be troubled only with that which is best; as undoubtedly the great one must prove, if the master I employ sinks not very much below himself, in this performance. [3]*

Far surely should I be, my Lord, in conceiving any pride in amusements of such an inferior kind as these; especially were they such as they may naturally at first sight appear. I pretend not here [*indeed*] *to apologise either for* them*, or for* my-self*. Your Lordship however knows I have naturally ambition enough to make me desirous of employing my-self in business of a higher order: since it has been my fortune in public affairs to act often in concert with you, and in the same views on the interest of* Europe *and mankind. There was a time, and that a very early one in my life, when I was not wanting to my country, in this respect. But after some years of hearty labour and pains in this kind of workmanship, an unhappy breach in my health drove me not only from the seat of business, but forced me to seek this foreign climates; where, as mild as* winters*[7] generally are, I have with much ado lived out this* latter-one [latter-season]*; and am now, as your Lordship finds, employing* my-self *in such easy studies as are most suitable to my state of health, and to the genius of the country where I am confined.*

This in the mean time I can with some assurance say to your Lordship, in a kind of spirit of prophecy, from what I have observed of the rising genius of our nation; [4] that if we live to see a peace any way answerable to that generous spirit with which this war was begun, and carried on, for our own *liberty and that of* Europe*; the figure we are like to make abroad, and the increase of knowledge, industry and sense at home, will render* united *Britain the principal seat of arts; and by her politeness and advantages in this kind, will show evidently, how much she has been owing to those councils, which thought her to exert her-self so resolutely on behalf of the* common cause*, and that of her own* liberty*, and happy* constitution*, necessarily included.*

I can my-self *remember the time when, in respect of musick, our reigning taste was in many degrees inferior to the* French*. The long reign of luxury and pleasure under king Charles* the Second*, and the foreign helps and studied advantages given to* musick *in a following reign, could not raise our genius the least in this respect. But when the spirit of the nation was grown more* free*; though engaged at that time in the fiercest war, and with the most doubtful*

E assim minha Noção, tão superficial no *tratado*, tornou-se muito substancial no *acabamento*. A peça ainda está à mão e continuará assim por algum tempo. De outra maneira, o rascunho ou desenho inicial acompanharia o tratado, assim como o tratado acompanha esta carta; mas como o *desenho* tornou-se *esboço*, e o esboço, posteriormente, *quadro*, pensei que a melhor disposição seria a que permitisse a vossa senhoria ver as muitas peças juntas, ou então só a melhor delas; que, não tenho dúvidas será a principal, se o mestre que me serve não se mostrar indigno de si mesmo. [3]

Longe de mim, Milorde, ter vaidade ou orgulho por distrações como estas, especialmente quando parecem, à primeira vista, de gênero tão inferior. Não pretendo aqui me desculpar, seja por *elas*, seja por *eu mesmo*. Vossa senhoria sabe, entretanto, que minha ambição é naturalmente suficiente para querer me dedicar a questões de ordem mais elevada. Tive, muitas vezes, a fortuna de atuar nos negócios públicos em consonância convosco, com quem compartilho da mesma perspectiva no interesse da *Europa* e do gênero humano. Houve um tempo, bem cedo em minha vida, em que, quanto a isso, não faltei com meu país.[11] Após alguns anos de trabalho dedicado e de aplicação nesse gênero de atividade, a debilidade de minha saúde não somente me afastou dos negócios como me obrigou a buscar ares estrangeiros. Mesmo com *invernos* geralmente brandos, a muito custo sobrevivi ao mais recente, para dedicar-me, como vedes, a estudos mais simples e convenientes, à minha saúde e ao gênio do país em que me encontro.

Entrementes, o que observei no crescente gênio de nossa nação me permite vos afirmar, com alguma certeza e espírito profético, [4] que, se vivermos para ver paz que corresponda ao generoso espírito que deu início e levou a cabo esta guerra,[12] em nome de nossa *própria* liberdade e da liberdade da Europa, nossa provável imagem no exterior, aliada ao incremento de conhecimento, diligência e bom senso tornarão a Bretanha *unida* a principal sede das artes. Sua polidez e suas contribuições para o gênero poderão evidenciar o quanto ela deve aos conselheiros que a ensinaram a se exercer, com tanta resolução, em prol da *causa comum*, que inclui, necessariamente, sua própria *liberdade* e sua afortunada *constituição*.

Lembro-me bem do tempo em que o gosto musical predominante entre nós era, em muitos graus, inferior ao *francês*. O longo reinado de luxo e prazer sob o rei Carlos *Segundo*,[13] e, depois dele, os estímulos estrangeiros e benefícios calculados para a *música*, não foram suficientes para despertar minimamente nosso gênio musical. Mas quando o espírito da nação se tornou mais *livre*, mesmo engajado na mais feroz guerra, e com êxito duvidoso,

success, we no sooner began to turn our-selves towards musick *and enquire what Italy in particular produced, than in an instant we outstripped our neighbours the French, entered into a genius far beyond theirs, and raised ourselves an* ear, *and* judgement *not inferior to the best now in the world.*

In the same manner, as to painting. Though we have as yet nothing of our own native grow in this kind worthy of being mentioned; [5] yet since the public has of late begun to express a relish for engravings, drawings, copyings, and for the original paintings of the chief Italian *schools (so contrary to the modern* French*)* *[*relish*], I doubt not, that* [*but*] *in very few years , we shall but make an equal progress in this other science. And when our humour turns us to cultivate these designing arts: our genius, I am persuaded, will naturally carry us over the slighter amusements, and carry us over to that higher, more serious, and nobler part of* imitation, *which relates to* history, human nature, *and* the chief degree or order of *beauty; I mean that of the* rational *life; distinct from the merely* vegetable *and* sensible*; as in animals, or plants: according to those several degrees or orders of painting, which your Lordship will find suggested in this extemporary* Notion *I have sent you.*

As for architecture, it is no wonder if no many noble designs of this kind have miscarried amongst us; since the genius of our nation has hitherto been so little turned this way, that through several reigns we have patiently seen the noblest public buildings perish (if I may say so) under the hand of one single court-architect; who if he had been able to profit by experience, [6] would have long since at our expense have proved the greatest master in the world. But I question whether our patience is like to hold so much longer. The devastation so long committed in this kind, has made us begin to grow rude and clamorous at the hearing of a new palace spoilt, or a new design committed to so harsh or impotent pretender.

'Tis the good fortune of our nation in this particular, that there remains yet two of the noblest subjects for architecture; our Princes palace *and our* House of Parliament. *For I cannot but fancy that when* Whitehall *is thought of, the neighbouring* Lords *and* Commons *will at the same time be placed in better chambers and apartments, than at the present; were it only for majesty's sake and as magnificence becoming the person of the Prince; who here appears in full solemnity. Nor do I fear that when these new subjects are attempted, we should miscarry as grossly as we have done in others before. Our* State *in this respect, may prove perhaps more fortunate than our* Church*; in having waited till a national taste was formed, before these edifices were* [*have been*] *undertaken. But the zeal of the nation could not, it seems, admit so long a delay in their*

logo rumamos para a *música* e investigamos o que a Itália, em particular, produziu, e, no mesmo instante, superamos nossos vizinhos franceses. Compartilhando de gênio muito superior ao deles, elevamos *ouvido* e *juízo*, sem nada dever ao que há de melhor no mundo.

Da mesma maneira na pintura. Ainda não criamos, é verdade, nada digno de menção no gênero; [5] mas o público começa a saborear gravuras, desenhos, cópias e pinturas originais das principais escolas *italianas* (tão contrárias ao paladar *francês* moderno), e não tenho dúvidas de que em poucos anos faremos igual progresso nessa outra ciência. Quando nossa indulgência nos levar ao cultivo das artes do desenho, estou convencido de que nosso gênio naturalmente nos levará, das distrações superficiais, à parte mais elevada, séria e nobre da *imitação*, que se refere à *história*, à *natureza humana* e ao *principal grau ou ordem da* beleza, ou seja, a vida *racional*, que se distingue da meramente *vegetal* e *sensível*, de plantas e animais, conforme os muitos graus ou ordens de pintura que vossa senhoria verá sugeridos no rascunho da *Noção* anexa.

Não admira que nossos muitos nobres projetos no gênero da arquitetura tenham desandado, pois até hoje o gênio da nação não tomou o caminho que leva a ela. Nossa paciência vem testemunhando, em sucessivos reinos, a destruição (por assim dizer) de nossos prédios públicos, pelas mãos de um arquiteto da corte[14] que, se fosse capaz de aprender com a experiência, [6] há muito teria se mostrado, às nossas expensas, o maior mestre do mundo. Mas eu me pergunto se nossa paciência pode suportar mais. A devastação cometida nesse gênero nos faz rudes e clamorosos à menção de um novo palácio arruinado, de mais um projeto entregue a esse impostor precipitado e incapaz.

A nação tem a fortuna de contar ainda, nesse particular, com dois dos mais nobres temas da arquitetura, o palácio do *príncipe* e a *Casa do Parlamento*. Não posso deixar de imaginar que, quando se pensar algo para *Whitehall*, os *Lordes* e *Comuns* serão instalados em câmaras e em apartamentos melhores do que os atuais, nem que seja em nome de sua própria majestade, e que a magnificência que cabe à pessoa do príncipe aparecerá, no palácio, em plena solenidade. Tampouco receio que, ao tratarmos desses temas, cometamos equívocos tão grosseiros quanto os anteriores. Nosso *Estado* se mostra, nesse respeito, mais afortunado do que nossa *Igreja*, pois esperou a formação do gosto nacional antes de se lançar a empresas como essas. Tudo indica, ao contrário, que o zelo nacional não pôde esperar tanto para erguer estruturas eclesiásticas, particularmente as *metropolitanas*. À renovação dessa sorte de zelo entre nós devemos as muitas espirais que, de longe se

ecclesiastical structures; particularly their metropolitan. *And since the zeal of this sort has been newly kindled amongst us, we may see actually from afar the many spires rising in our great City, with such a hasty [7] and sudden growth as may be the occasion perhaps that our immediate relish may be hereafter censured as retaining much of what artist call the* gothick *kind.*

Hardly, indeed, as the public now stands, should we bear to see a Whitehall *treated like a* Hampton-Court, *or even a new cathedral like* St. *Paul's. Almost every one now becomes concerned, and interests himself in such public structures. Even those pieces too are brought under common censure, which though raised by private man, are of such a grandeur and magnificence, as to become national ornaments. This ordinary man may build his cottage, or the plain gentleman his country-house according as he fancies: but when a great man builds, he will find little quarter from the public, if instead of a beautiful pile, he raises, at a vast expense, such a false and counterfeit piece of magnificence, as can be justly arraigned from its deformity by so many knowing men in art, and by the whole* people*; who, in such a conjecture, readily follow their opinion.*

In reality the people *are no small parties in this* cause. *Nothing moves successfully without them. There can be no public, but where they are included. And without* a public voice, *knowingly guided and directed, there is nothing which can raise a true ambition in the artist; nothing which can exalt the genius [8] of the workman; or make him emulous of after-fame, and of the approbation of his* country, *and of* posterity. *For with* these *he naturally, as a* free-man, *must take part: in* these *he has a passionate concern and interest, raised in him by the same genius of* liberty, *the same* laws *and* government *by which his property and the rewards of his pains and industry are secured to him, and to his generation after him.*

Everything co-operates, in such a State, *towards the improvement of* art *and* science. *And for the* designing arts *in particular, such as* architecture painting *and* statuary, *they are in a manner linked together. The taste of one kind brings necessarily that of the others along with it. When the* free *spirit of a nation turns it-self this way; judgements are formed; critics arise; the public eye and ear improves; a right taste prevails, and in a manner forces its way. Nothing so improving, nothing so natural, so* con-genial *to the liberal arts, as that reigning liberty and high spirit of a people, which from the habit of judging in the highest Matters for themselves, makes them freely judge of other subjects, and enter thoroughly into the characters as well as of* men *and* manners*, as of the* products or works *of men, in art and science. So much, my Lord, are we owing to the excellence of our national constitution, and legal monarchy; happily fitted to us;*

vê, despontam em nossa grande *City*, num crescimento tão rápido e súbito que pode dar motivo [7] para que a posteridade venha a censurar nosso atual paladar, tão afeito ao gênero que os artistas chamam de *gótico*.

Dada a atual posição do público, dificilmente veremos *Whitehall* tratado como *Hampton Court*, ou mesmo uma nova catedral como a de São Paulo. Quase todos, hoje em dia, se preocupam com estruturas públicas e se interessam por elas. A censura comum não poupa nem mesmo estruturas que, erguidas por homens privados, são suficientemente grandes e magníficas para serem monumentos nacionais. Permite-se ao homem ordinário construir seu chalé, e, ao cavalheiro, sua casa de campo, de acordo com a própria fantasia. Mas um homem importante não encontra descanso do público se, a vastas expensas, em lugar de uma bela habitação, ergue outra, falsamente magnífica, que justamente merece o reproche de deformidade, seja de homens versados em arte, seja do *povo* em geral; que, em conjunturas como essas, segue prontamente a opinião deles.

O povo não é, em verdade, parte menor nessa *causa*. Nada se move sem ele. Só há público se ele é incluído. Sem uma *voz pública*, sabiamente guiada e dirigida, nada pode despertar verdadeira ambição no artista, nada pode exaltar o gênio [8] do criador ou levá-lo a emular a fama póstera e a aprovação, de seu *país* e da *posteridade*. O artista participa naturalmente, enquanto homem livre, de seu país e de sua posteridade, que lhe concernem e interessam apaixonadamente. Essa paixão desperta nele devido ao mesmo gênio de *liberdade*, às mesmas *leis* e ao mesmo *governo* que garantem, para si e para os seus, propriedade e recompensas por sua diligência.

Num *Estado* como esse tudo coopera para aprimorar *artes* e *ciências*. As *artes do desenho*, em particular, como *arquitetura*, *pintura* e *estatuária*, estão, de certa maneira, interligadas. Gosto num gênero resulta, necessariamente, em gosto nos outros. Quando o espírito *livre* de uma nação toma esse rumo, juízos se formam, críticos despertam, olhar e ouvido público aprimoram-se, o gosto correto prevalece e como que abre caminho. Nada aprimora tanto as artes liberais, nada é tão natural e *congenial* a elas quanto a liberdade predominante e o elevado espírito de um povo que, habituado a julgar por si mesmo nas matérias mais elevadas, aprende livremente a julgar outros assuntos, e a compartilhar profundamente de caracteres, tanto de *homens* quanto de *maneiras*, nas *produções* e *obras* das artes e ciências. Isso nós devemos, Milorde, à excelência de nossa constituição nacional e de nossa monarquia legal, tão bem dispostas para nós, que mantêm unido povo tão intempestivo

and which alone could hold together so mighty a people; all sharers (though at so far a distance from each other) in the government of themselves; and meeting under one head in one vast metropolis; whose enormous growth, however censurable in other respects, is actually a cause that workmanship and arts of so many kinds arise to such perfection. [9]

What encouragement our higher powers may think fit to give these growing arts, I will not pretend to guess. This I only know; that it is so much for their advantage and interest to make themselves the chief parties in the cause, that I wish no other court or ministry besides a truly virtuous and wise one, may ever concern themselves in the affair. For should they do so: they would in reality do more harm than good: since it is not the nature of a court (such as courts generally are) to improve, but rather corrupt a taste. And what is in the beginning set wrong by their example, is hardly ever afterwards recoverable in the genius of a nation.

Content therefore I am, my Lord, that Britain stands in this respect as she now does. Nor can one, methinks, with just reason regret her having hitherto made no greater advancement in these affairs of art. As her constitution has grown, and been established, she has in proportion fitted her-self for other improvements. There has been no anticipation in the case. And in this surely she must be esteemed wise, as well as happy; that ere she attempted to rise her-self any other taste or relish, she secured her-self a right one in government. She has now the advantage of beginning in other matters, on a new foot. She has her models yet to seek her scale and standard to form with deliberation, and good choice. Able enough [10] she is at present to shift for herself; however abandoned or helpless she has been left by those whom it became to assist her. Hardly, indeed, could she procure a single academy for the training of her youth in exercises. As good soldiers as we are, and as good horses as our climate affords, our Princes rather than spend their treasure this way, has suffered our youth to pass into a foreign nation, to learn to ride. As for other academies such as those for painting, sculpture, or architecture, we have not so much as heard of the proposal; whilst the Prince of our rival nation raises academies, breeds youth, and sends rewards and pensions into foreign countries, to advance the interest and credit of his own. Now if notwithstanding the industry and pains of this foreign court, and the supine uncorcernedness of our own; the national taste however raises, and already shows it-self in many respects beyond that of our so highly assisted neighbours; what greater proof can there be, of the superiority of genius in one of these nations, above the other?

'Tis but this moment that I chance to read in an article of one of the gazettes from Paris, that it is resolved at court to establish a new academy for political

a compartilhar, *por si mesmo* (e apesar da distância), de um mesmo governo que se encontra sob um *único* comando *na* vasta *metrópole*, cujo enorme crescimento, por censurável que seja sob outros aspectos, é causa atual de perfeição em tantos gêneros de artesanato e de arte. [9]

Prefiro não imaginar quais encorajamentos nossos poderes superiores julgam dispor para o crescimento das artes. Disto eu sei: seria tão vantajoso tomar partido nessa causa, que faço votos de que nenhuma corte ou ministério jamais se envolva no assunto, a não ser que tenha verdadeira virtude e sabedoria. Do contrário, causaria mais dano do que bem. Não é da natureza de cortes (tais como geralmente são) aprimorar o *gosto*, mas sim corrompê-lo, e dificilmente se recupera, no gênio de uma nação, o que começa mal com seu exemplo.

Contenta-me portanto, Milorde, a presente situação da Bretanha. Ninguém pode, em minha opinião, lamentar que ela não tenha avançado muito nos negócios de arte. À medida em que sua *constituição* se desenvolveu e se estabeleceu, ela se predispôs, por si mesma, para outros aprimoramentos. Não houve, nesse caso, precipitação. Deve-se certamente estimá-la sábia e afortunada, pois antes de elevar por si mesma outro gosto ou paladar, assegurou-se de gosto correto em *governo*. Pode agora iniciar-se, com vantagem, em outras matérias. Precisa ainda, com deliberação e boas escolhas, encontrar *modelos*, formar *escala* e *padrão*. Ela é hoje suficientemente [10] hábil para prosseguir por si mesma, apesar do abandono e do descuido daqueles que deveriam ajudá-la. Não conta nem mesmo com uma *academia* para o treino prático de sua juventude. Somos bons soldados, e nosso clima nos fornece bons cavalos: mas nossos príncipes, em lugar de gastar seus tesouros aqui, enviam nossos jovens para uma nação estrangeira onde aprendem a cavalgar. Quanto a outras *academias*, como de pintura, escultura ou arquitetura, nem sequer foram propostas. Enquanto isso, o príncipe de nossa nação rival ergue academias, instrui a juventude e oferece recompensas e pensões para estrangeiros, promovendo assim o interesse e o crédito de sua própria nação. Ora, se mesmo com a diligência e os esforços dessa corte estrangeira, de um lado, e a supina despreocupação da nossa própria corte, de outro, o gosto nacional se eleva e se mostra, em muitos aspectos, superior ao de nossos vizinhos altamente assistidos, eu pergunto: haveria melhor prova da superioridade do gênio de uma dessas nações sobre a outra?

Há pouco, tive a oportunidade de ler, em artigo de um periódico de Paris, que a corte decidiu estabelecer uma nova *academia* para negócios po-

affairs. "In it the present chief minister is to preside: having under him six academists, douëz des talens nécessaires. *– No person to be received under the age of twenty-five. A thousand livres pension for each scholar. – Able masters to be appointed for teaching them [11] the necessary sciences, and instructing them in the Treatises of Peace and Alliances, which have been formerly made. – The members to assemble three times a week* – C'est de cet seminaire *(says the writer)* qu'on tirera les secretaires d'Ambassade; Qui par degrez pourront monter à de plus hauts emplois*"*.

I must confess, my Lord, as great an admirer as I am of these regular institutions, I cannot but look upon an academy for ministers *as a very extraordinary establishment; especially in such a monarchy as* France*, and at such a conjecture as the present. It looks as if the ministers of that court had discovered lately some new methods of negotiation, such as their predecessors* Richelieu *and* Manzarin *never thought of: or that, on the contrary, they have found themselves so declined, and at such a loss in the management of this present treaty, as to be forced to take their lesson from some of those ministers with whom they treat: a reproach of which, no doubt, they must be highly sensible. [12]*

But 'tis not my design here, to entertain your Lordship with any reflections upon politics, or the methods which the French *may take to raise themselves* new *ministers, or* new *generals; who may prove a better match for us than hitherto, whilst we held our* old*. I will only say to your Lordship on this subject of* academies*; that indeed I have less concern for the deficiency of such a one as this, than any other which* [*besides that*] *could be thought of, for* England*; and that as for the seminary of* statesmen*, I doubt not but, without this extraordinary help, we shall be able, out of our* old *stock, and the common course of business, constantly to furnish a sufficient number of able-headed duly qualified persons to serve upon occasion, either at home, or in our foreign treaties; as often as such persons accordingly qualified shall duly, honestly and* bonâ fide *be required to serve.*

I return therefore to my virtuoso-*science; which being my chief amusement in this place and circumstance, your Lordship has by it a fresh instance that I can never employ my thoughts with satisfaction on any subject, without making you a party. For even this very* notion *had its rise chiefly from the conversation of a certain day which I had the happiness to pass a [13] few years since, in the country, with your Lordship. 'Twas there* [*, at which time*] *you showed me some engravings which had been sent you from* Italy*. And one in particular, I well remember; of which the subject was the very same with that of my written* notion *enclosed. But by what hand it was done, or after what master, or how executed, I have quite forgot. It was the summer season, when you had recess from business.*

líticos. "Será presidida pelo atual primeiro ministro, com doze acadêmicos subordinados, *douez des talens néccesaires*. — Não serão aceitas pessoas com menos de vinte e cinco anos. Mil libras de pensão para cada pesquisador. — Mestre hábeis serão indicados para ensinar-lhes [11] as ciências necessárias e instruí-los em Tratados de Paz e Alianças anteriores. — Os membros se reunirão três vezes por semana. — *C'est de cet seminaire* (diz o autor) *qu'on tirera les secretaires d'Amabassade*; *qui par degrez pourront monter à de plus hauts emplois*".[15]

Devo confessar, Milorde, que, por mais que admire tais instituições reguladoras, não posso deixar de ver numa *academia para ministros* um estabelecimento muito extraordinário, especialmente numa monarquia como a França, e na presente conjuntura. Parece que os ministros dessa corte descobriram recentemente novos métodos de negociação que Richelieu e Mazarino[16] jamais pensaram; ou que, ao contrário, se viram tão desfavorecidos e prejudicados na resolução do presente tratado,[17] que foram constrangidos a aprender a lição de alguns ministros com os quais lidaram; reproche de que estão, sem dúvida, cientes. [12]

Mas meu desígnio aqui não é entreter vossa senhoria com reflexões sobre política ou sobre eventuais métodos dos franceses para formar *novos* ministros e generais do mesmo nível dos que *já temos*. Se o assunto são as *academias*, declaro a vossa senhoria que me preocupa menos, na Inglaterra, a ausência de uma academia como essa, do que de outras possíveis. Não tenho dúvidas de que, mesmo sem a assistência extraordinária de um seminário de *estadistas*, conseguiremos fornecer, de nosso *antigo* estoque e do curso comum dos negócios públicos, número suficiente de pessoas de boa intenção e qualificadas para servir nos negócios domésticos e estrangeiros, sempre que seja o caso e se requeira seu serviço devido, honesto e de boa fé.

Retorno, portanto, à minha ciência de *virtuose*; que, sendo minha principal distração neste país e nesta circunstância, pode servir como exemplo de que só consigo ocupar meus pensamentos satisfatoriamente quando os compartilho com vossa senhoria. Mesmo esta noção se deve principalmente à nossa convivência, num dia que tive a felicidade de passar convosco no campo, há alguns anos atrás. [13] Foi então que me mostrastes algumas gravuras que recebestes da Itália. Lembro-me bem de uma em particular, cujo objeto era o mesmo de minha presente noção. Não me lembro à qual mão se devia, nem qual mestre a executara. Corria o verão, e estavas licenciado dos negócios públicos. Por isso calculei esta *epístola* e este *projeto* para o recesso e o lazer. Quando chegarem à Inglaterra a primavera estará no fim e os assuntos nacionais praticamente encerrados para os que não ocupam a *administração direta*.

And I have accordingly calculated this epistle *and* project *for the same recess and leisure. For by the time this can reach* England*, the spring will be far advanced, and the national affairs in a manner over, with those who are not in* the immediate administration.

Were that *indeed your Lordship's lot, at present; I know not whether in regard to my country I should dare throw such amusements as these in your way. Yet even in this case, I would venture to say however, in defence of my project, and of the* cause of painting*; that could my young hero come to your Lordship as* [*but so*] *well represented as he might have been, either by the hand of a* Marat[8] *or a* Jordano *(the masters who were still in being, and in repute, when I first travelled here in* Italy*) the* picture *it-self, whatever the* treatise *proved, would certainly have been worth notice, and might have become a present worthy of our court and Prince's* palace*; especially were it so blessed as to lodge within it a royal issue of her Majesty's. Such a piece of furniture might well fit the gallery,* [14] *or hall of exercises, where our young Princes should learn their usual lessons. And to see* virtue *in this garb and action, might perhaps be no slight memorandum hereafter to* a royal youth*, who should one day come to undergo this trial himself; on which his own happiness, as well as the fate of* Europe *and of the world would in so great a measure depend.*

This, my Lord, is making (as you see) the most I can of my project*, and setting off my amusements with the best colour I am able; that I may be the more excusable in communicating them to your Lordship, and expressing thus, with what zeal I am,*

my Lord,
your Lordship's
most faithful
humble servant.

P.S. – Your Lordship, I know, will have the goodness to excuse my having used another's hand in this long letter.

Fosse *essa* a presente situação de vossa senhoria, não sei ao certo se a consideração que tenho por meu país permitiria vos oferecer distrações como estas. Apesar disso, arrisco-me a afirmar, em prol de meu projeto e da *causa da pintura*, que, se meu jovem herói chegasse a vossas mãos tão bem representado quanto possível, pela mão de um Marata ou de um Giordano (mestres que ainda eram vivos e reputados quando primeiro estive na Itália),[18] o *quadro* mesmo, não importa o que provasse o *tratado*, certamente seria digno da distinção de agraciar o *palácio* de nosso príncipe, especialmente se contasse com a bênção da rainha. Uma peça de mobília como essa predispõe-se bem para a galeria [14], ou então para o salão de exercícios onde nossos jovens príncipes usualmente aprendem suas lições. Testemunhar a virtude em ação com tal garbo serviria, provavelmente, como memorando permanente para a *juventude real* que um dia passará, ela mesma, por julgamento como esse, do qual dependem, em grande medida, sua própria felicidade e o destino da Europa e do mundo.

Como vedes, Milorde, extraí o máximo de meu *projeto*, apresentando minhas distrações no melhor colorido de que sou capaz. Na esperança de que possa ser desculpado por comunicá-lo a vossa senhoria, expresso o zelo com que sou,

Milorde,
de vossa senhoria,
o mais fiel e
humilde servo.

[Shaftesbury]

P. S. — Vossa senhoria terá a bondade de desculpar-me por recorrer à mão alheia para redigir esta carta.[19]

Notas

[1]*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. 2 Vols. Edited by Philip Ayres. Oxford, Oxford University Press, 1999.

[2]*Second Characters, or the Language of Forms*. Edited by Benjamin Rand. Bristol, Thoemmes Press, 1995.

[3]*Standard Edition*, I. Aesthetics, Volume 5. Edited with a German translation and commentary by W. Benda, W. Lottes, F. Uehlein, E. Wolff. Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromman-Holzbog, 2001.

[4]"Eine Brief über das Gestalten", In: Standard Edition, op. cit.; "Lettre sur l'art et la science du Dessin". Trad. Fabienne Brugère e Laure Hariot, in: *Revue d'esthétique*, no. 38, 1995/96.

[5]Ver Michael Baxandall, "English *Disegno*", In: *Words for Pictures*. New Haven, Yale University Press, 2003.

[6]Estudei essa questão em minha tese de doutoramento, *A Linguagem das Formas* (FFLCH/USP, 2002).

[7][Sem texto].

[8]*Carlo Marat* was yet alive at the time when this letter was written; but had long been superannuated, and incapable of any considerable performance.

[9]John Somers, político *whig*, amigo e patrono de Shaftesbury, a quem este dedicara as *Características*.

[10]*Noção do esboço histórico ou do quadro do julgamento de Hércules.*

[11]Shaftesbury foi membro do partido *whig* na Câmara dos Lordes entre 1702 e 1703. Desse período data seu único escrito político, *Paradoxos do Estado*, publicado anonimamente.

[12]Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1713). Inglaterra e Holanda lutaram contra França, Espanha e a Casa de Habsburgo.

[13]Carlos II, rei da Inglaterra entre 1660 e 1685.

[14]Sir Cristopher Wren (1632 - 1732), Supervisor Geral de Obras Reais nos reinados de Carlos II, Jaime II e Guilherme III, responsável por, entre outras, a reconstrução da catedral de São Paulo, em Londres, e a reforma do Palácio de Hampton Court.

[15]Trechos em francês, no original: "dotados dos talentos necessários"; "É desse seminário que sairão os secretários de Embaixada, que gradualmente poderão obter cargos mais altos".

[16]Richelieu, cardeal, duque de (1588-1642), a partir de 1629, primeiro-ministro e homem forte do governo francês; Mazarin, cardeal (1602-61), sucessor de Richelieu.

[17]Tratado de Utrecht (1713), que põe fim à Guerra da Sucessão Espanhola.

[*]*Carlo Marata* ainda vivia quando esta carta foi escrita; mas há muito se retirara e se tornara incapaz de qualquer realização considerável.

[18]Carlo Marata (1625-1713), pintor romano; Luca Giordano (1634-1705), pintor napolitano. Shaftesbury visitou a Itália pela primeira vez em 1688-89.

[19]Shaftesbury ditou o texto da *Carta* a seu secretário particular.

A EXIGÊNCIA FRAGMENTÁRIA

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy*

*Tradução e apresentação: João Camillo Penna***

Apresentação

Extraído de *L' Absolu Littéraire*. Paris: Ed. du Seuil, 1978. A estrutura do volume intercala capítulos de autoria de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, com a tradução francesa de conjuntos de textos dos primeiros românticos alemães, feita em colaboração com Anne-Marie Lang, incluindo as primeiras traduções integrais para o francês dos *Fragmentos*: *Lyceum*, *Athenäum*, *Idéias*, etc. O volume constitui, em grande medida, entre outras coisas, uma generosa introdução e apresentação da obra dos primeiros românticos alemães ao público francês. Enquanto comentário envolvente destes fragmentos, os capítulos "teóricos" – e o presente não poderia ser uma exceção – fazem referências freqüentes aos fragmentos que discutem. A presente tradução remete-se, portanto, à tradução brasileira dos fragmentos ci-

---

*PHILIPPE LACOUE-LABARTHE é professor de filosofia aposentado da Faculdade de Filosofia, Ciências da Linguagem e Comunicação, da Universidade de Strasbourg. Autor com Jean-Luc Nancy, além de *L'absolu Littéraire* (1978), de *O título da letra. Uma leitura de Lacan* (1972; tradução brasileira: Escuta,1991); *O mito nazista* (1980;1991; tradução brasileira: Iluminuras, 2002). Publicou sozinho, dentre outros: *Le sujet de la philosophie* (*Typographies I*) (1979); *La poésie comme expérience* (1987); *La fiction du politique* (1987); *Musica ficta (Figures de Wagner)* (1991); e *Agonie terminée, agonie interminable — Sur Maurice Blanchot* (2003). Em português há uma coletânea de seus ensaios, *Imitação dos modernos* (Paz e Terra, 2000). Além disso é tradutor: Nietzsche. *La naissance de la tragédie* (1977); e de Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle* (1978;1998) e *Oedipe le tyran* (1998). E diretor de teatro: *Antigone*, de Sófocles/Hölderlin(com Michel Deutsch) (1978 e 1979); *Les phéniciennes,* de Eurípides (com M. Deutsch) (1981); *Oedipe le tyran* de Sófocles/Hölderlin.

JEAN-LUC NANCY é professor de filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências da Linguagem e Comunicação da Universidade de Strasbourg. Além dos livros escritos em parceria com Philippe Lacoue-Labarthe mencionados acima, publicou sozinho, dentre outros: *La remarque spéculative* (1973); *Le partade des voix* (1982); *La communauté desoeuvrée* (1986); *L'expérience de la liberté* (1988); *Une pensée finie* (1990); *Corpus* (1992); *Le sens du monde* (1993; 2001); *L'intrus* (2000; sobre a experiência de seu transplante de coração); *L'"il y a" du rapport sexuel* (2001); *L'évidence du film* (com Abbas Kiarostami); *La création do monde — ou la mondialisation* (2002); *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps* (2003).

**JOÃO CAMILLO PENNA, Doutor em Literatura Comparada pela Universidade da Califónia,Berkeley, em 1993, é professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. É organizador e tradutor da coletânea de ensaios do filósofo Philippe Lacoue-Labarthe, *A Imitação dos Modernos* (Paz e Terra, 2000).Entre os ensaios publicados destaca-se: "Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano" em *História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes* (Editora Unicamp, 2003) e "Marcinho VP: Ensaio sobre a Construção do Personagem" em *Estéticas da Crueldade* (Atlântida, 2004).

tados. Mantiveram-se aqui ainda em sua integralidade as observações de ordem editorial e metodológica sobre os fragmentos que o capítulo apresenta, assim como todas as referências que remetem a outras partes do volume. A opção pode provocar às vezes estranheza no leitor, apresentado a um texto vazado por remissões exteriores ao contorno do capítulo, mas visa antes de mais nada a assegurar a estrutura e a integridade do texto tal qual foi concebido por seus autores. De resto, resvalamos na própria problemática do fragmento, já que, como veremos, "toda a completude tem de parecer faltar algo, como se tivesse sido arrancado."

> *Há tanta poesia, e no entanto, nada é mais raro que um poema! Eis o que faz a abundância de esboços, estudos, fragmentos, tendências, ruínas e de materiais poéticos.*
>
> *F. Schlegel*, Fragmentos críticos, Lyceum, 4.[1]

O ROMANTISMO SERIA ENTÃO O QUE PÕE em jogo um outro "modelo" de "obra". Ou ainda, e sendo mais preciso, o que põe em obra [*met l´oeuvre*] de um modo diferente.[2] O que não quer dizer que o romantismo seja o momento, o aspecto, ou o registro "literário" do idealismo filosófico – nem, de resto, que o inverso seja justo. A diferença no obrar [*mise en oeuvre*] – pode-se dizer também: a diferença de *operação* – que precisa ser sinalizada entre Schelling e o *Athenäum*[3] para circunscrever a especificidade do romantismo não remete de forma alguma à diferença entre o filosófico e o literário; antes, ela a torna possível, sendo ela própria a diferença interna que afeta, neste momento de *crise*, o pensamento da "obra" em geral (moral, política, ou religiosa assim como artística e teórica). Da mesma forma, poder-se-á encontrar sem dificuldades, mesmo que não sem surpresa, em todos os fragmentos que se seguem, muitas proposições concernindo toda sorte de domínios ou de operações estranhas à literatura. E teremos várias vezes a ocasião de constatar que é apenas com a condição de encarar o caráter *total* da empresa que poderemos situar, com alguma precisão, a "teoria literária" dos Românticos.

Resta, no entanto – e é daí que é preciso partir –, que é bem uma idéia da obra literária ou poética, qualquer que seja, por ora, o seu conteúdo exato, que orienta e informa precisamente a empresa em sua totalidade. E que orienta e informa, em primeiro lugar, pelo gênero em que são escritos os textos sem dúvida mais célebres dos Românticos de Jena, o gênero ao qual

ele é mais ou menos inevitavelmente associado: o *fragmento*. Mais ainda do que o "gênero" do romantismo teórico, o fragmento é considerado a sua encarnação, a marca mais distintiva de sua originalidade, e o signo de sua radical modernidade. E é bem, de fato, o que reivindicaram ao menos os próprios Friedrich Schlegel e Novalis,[4] se bem que cada um de uma maneira diferente. O fragmento é precisamente o gênero romântico por excelência.

Isto, no entanto, só é absolutamente exato sob certas condições, que convém precisar, antes de poder abordar o gênero em si mesmo.

A primeira destas condições consiste em lembrar que o gênero do fragmento não é uma invenção de Jena. Longe disso, Friedrich Schlegel recebe, ao contrário, a revelação do fragmento, se podemos dizer assim, da primeira publicação de *Pensamentos, Máximas e Anedotas*, de Chamfort, publicação póstuma que teve lugar em 1795.[5] Através de Chamfort, o gênero e o motivo do fragmento remetem a toda a tradição dos moralistas ingleses e franceses (digamos, para reter apenas os dois nomes sintomáticos: Shaftesbury e la Rochefoucauld), a qual por sua vez, através da publicação dos *Pensamentos* de Pascal, nas condições que conhecemos, obrigam-nos a remontar ao "gênero" cujo paradigma é erigido em toda a história moderna, pelos *Ensaios* de Montaigne. Deveremos retornar adiante à significação desta filiação, aqui esboçada mais do que grosseiramente. Contentemo-nos, por ora, em salientar que, com o fragmento, os Românticos recolhem de fato uma herança, a herança de um gênero que se pode caracterizar, pelo menos do exterior, por três traços: o relativo inacabamento ("ensaio") ou ausência de desenvolvimento discursivo ("pensamento") de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas. Sublinhar esta parte considerável da herança, não tem por finalidade reduzir a originalidade dos Românticos: trata-se, ao contrário, de aquilatar o que eles tiveram a originalidade de querer realizar até o fim – e que constitui justamente o próprio gênero da originalidade, o gênero, falando absolutamente, do sujeito, à medida em que este não possa ou não possa mais ser concebido sob a forma de um *Discurso do método*[6] e cuja reflexão ele ainda não empreendeu verdadeiramente enquanto sujeito.

A segunda condição consiste em colocar em relevo um estado de coisas que é, um pouco freqüentemente demais, desconhecido ou negligenciado: a saber, que os fragmentos escritos pelos membros do grupo de Jena estão longe de constituir um conjunto homogêneo e indiferenciado do qual todos

os fragmentos seriam "fragmentos" ao mesmo título, como o deixa entender a menção, corrente em citações, como: "um fragmento de Novalis diz que...". Só existe, em realidade, um conjunto, aquele que foi publicado sob o título único de *Fragmentos*, que responde em todos os pontos (se isso é de todo possível) ao ideal fragmentário do romantismo, notadamente pelo fato de que nenhum objeto particular lhe seja consignado e por ser anônimo, sendo composto de peças de vários autores. A bem dizer, estes dois traços são também os que, na forma, distinguem-nos de seus modelos anteriores. Sem objetivo, e sem autor, os *Fragmentos* do *Athenäum* querem-se de certa forma postos por si mesmos, absolutamente. Mas eles são os únicos a representar, assim, a "pureza" do gênero, e qualquer que seja a importância de seu volume total, esta existência única, paradoxalmente pontual, não é certamente indiferente à caracterização do gênero. Os *Fragmentos críticos* de F. Schlegel anteriores são especificados por seus epítetos e pela assinatura. Assim é quase de forma idêntica com os que Novalis publicou, igualmente antes dos *Fragmentos*, no *Athenäum*: mais precisamente, entre o seu título (*Pólen*), o exórdio e a "conclusão" (o último fragmento),[7] eles enfeixam uma teoria do próprio fragmento como semente em vista de um tipo de obra inédita. É quase desnecessário, de outra parte, mencionar o outro conjunto de fragmentos – ou de aforismas – devidos a Novalis, de tal forma o seu título, *Fé e Amor*, é suficiente para distingui-lo dos precedentes. Quanto ao segundo conjunto publicado no *Athenäum* por F. Schlegel, e que contém, ele também, em sua conclusão, uma teoria de sua forma, ele representa sem dúvida um desvio ainda mais decisivo já no próprio título: *Idéias*, o qual consiste, em suma, em anunciar outra coisa que não puros fragmentos. Será preciso retornar a estas diferenças, e bem especialmente, já o percebemos, à última.

Mas é preciso, além disso, e sem delongas, dissipar uma outra confusão: da quantidade considerável de escritos póstumos dos Românticos (sobretudo quando se trata de F. Schlegel), costumamos citar excertos com a indicação de "fragmento" (não se precisa nem sempre mesmo "póstumo"), sem buscar adiante distinguir se se trata de esboços interrompidos ou de fragmentos destinados à publicação como tal.[8] Entretemos assim – e às vezes exploramos – uma indistinção entre, digamos, o trecho marcado de inacabamento e aquele que visa à própria fragmentação. Deixamos assim, em uma penumbra propícia, o essencial do que o gênero implica: o fragmento como propósito determinado e deliberado, assumindo ou transfigurando o acidental e o involuntário da fragmentação.

É preciso enfim acrescentar uma última condição: o fragmento está muito longe de ser a única forma de expressão dos Românticos. O próprio *Athenäum* comportou no todo mais textos longos – ensaios, resenhas, diálogos e cartas – do que fragmentos, para não falar dos textos publicados alhures pelos autores do grupo, nem dos numerosos cursos e conferências proferidas pelos irmãos Schlegel. Ou seja, os próprios Românticos estão longe de haverem se limitado ao enunciado considerado como "romântico" – o fragmento – da teoria; eles a expuseram (em todo o caso, os Schlegel) na forma clássica de exposição, e sabemos, por seus escritos póstumos (trata-se agora mais de F. Schlegel e Novalis), que eles esboçaram projetos de exposição completa, inteiramente articulada – ou seja, sejam quais forem as diferenças que estes projetos possam apresentar com relação ao tratado filosófico clássico (com relação ao de Fichte ou do Schelling do *Sistema do idealismo transcendental*), eles também visaram à apresentação sistemática da teoria, sua apresentação propriamente teórica. Seremos conduzidos adiante a complicar esta afirmação: mas nos é necessário, em primeiro lugar, partir desta observação de que o fragmento não exclui a exposição sistemática. O que não quer dizer que esta seja um acréscimo ou um resto de hábitos universitários. A co-presença do fragmento com o sistemático tem uma dupla e decisiva significação: ela implica que tanto um quanto o outro se estabelecem, em Jena, no mesmo horizonte – e que este horizonte é o próprio horizonte do Sistema, cuja exigência o romantismo recolhe e relança.

Estas observações preliminares justificam em primeiro lugar a escolha dos textos publicados nesta seção. Trata-se de dois conjuntos de *fragmentos* mais propriamente (ou menos impropriamente) ditos, aos quais, bem entendido, é preciso não deixar de associar o *Pólen* de Novalis. As *Idéias* de F. Schlegel pertencerão à seção seguinte, por razões que podemos, sem dúvida, adivinhar e que serão precisadas adiante. Encontraremos portanto aqui:

– Os *Fragmentos críticos* publicados em 1797 por F. Schlegel na revista *Liceu das belas-artes* (em Berlim, 1º volume, 2ª parte) dirigida por Reichardt. São os primeiros fragmentos publicados pelo autor, para quem a descoberta de Chamfort, e do gênero, era recente. Eles são ao mesmo tempo contemporâneos do projeto de fundação do *Athenäum*, que deveria começar a sair no ano seguinte, e observaremos que o fragmento 114 constitui uma chamada à fundação de um grupo e de uma revista que se consagrava exclusivamente a "realizar aos poucos a também ne-

cessária crítica" (DF p.38). De resto, F. Schlegel brigou com Reichardt por causa da zombaria, no fragmento precedente (113), feita ao filólogo Voss, cuja tradução de Homero gozava de autoridade.

– Os *Fragmentos* publicados no segundo número do primeiro volume do *Athenäum*, em 1798. Desde a publicação anônima destes fragmentos, seja a declaração de certos autores (em particular A. Schlegel, desde 1801), seja os trabalhos modernos de erudição, permitiram imputar a tal ou qual autor um número bastante importante de fragmentos. As edições correntes se fundamentam ainda em particular sobre a lista atribuída a F. Schlegel por seu editor Minor. Entretanto, trabalhos mais recentes, e em particular os de Eichner na edição crítica do mesmo F. Schlegel,[9] tornaram menos segura uma parte não negligenciável destas atribuições. Reproduzimos, ao final da tradução dos *Fragmentos*, o quadro das atribuições tal qual ele foi estabelecido por Eichner.[10]

As precauções que devem ser tomadas para abordar, do exterior, o fragmento, consistem em propô-lo como um gênero ou uma forma precisa, determinada, tendo a ver com o propósito ou o projeto geral do Sistema. Em nenhum lugar, no entanto, qualquer um dos Românticos deu uma definição do fragmento que permitisse, sem delongas, fornecer um conteúdo a este quadro. É da prática dos fragmentos que é preciso partir para tentar apreender a natureza e o que está em jogo no fragmento.

E, em primeiro lugar, do uso do termo fragmento. Não ocorre praticamente nunca nestes textos que o seu emprego o confunda com o puro e simples trecho separado,[11] resíduo de um conjunto partido (razão pela qual os Românticos digam *Bruchstück*, "trecho", literalmente: "peça rompida"), nem com o bloco errático (como as "boas massas", aqui, *Massen*, salvos em Jean Paul, no *Athenäum* 42. DF pp. 132-134).[12] Se o fragmento é bem uma fração, ele não põe em primeiro lugar, nem exclusivamente, o acento sobre a fratura que o produziu. Ele designa no mínimo, se podemos dizer, tanto as bordas da fratura como forma autônoma quanto à informidade ou à disformidade do rasgo. Mas é também porque o fragmento, termo erudito, é um termo nobre: ele possui antes de mais nada uma acepção filológica – e teremos que retornar à ligação capital entre o modelo antigo e o estado de fragmento de muitos dos textos da Antigüidade. O fragmento filológico pode investir, na tradição de Diderot em particular, o valor de *ruína*. Ruína e fragmento reúnem as funções do monumento e da evocação: e o que é desta forma lembrado como perdido, e apresentado como uma espécie de esboço

(quase de depuração), é sempre a unidade viva de uma grande individualidade, obra ou autor.

O fragmento é também um termo literário: já publicara-se no século XVIII, mesmo na Alemanha, "Fragmentos",[13] ou seja, precisamente pela forma, ensaios à maneira de Montaigne. O fragmento designa a exposição que não pretende à exaustividade, e corresponde à idéia, sem dúvida propriamente moderna, de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à idéia de que o publicado não é nunca acabado). Desta maneira, o fragmento se delimita por uma dupla diferença: se, de uma parte, ele não é puro trecho, de outra, ele não é tampouco nenhum destes termos-gêneros de que se serviram os especialistas: pensamento, máxima, sentença, opinião, anedota, observação. Estes têm mais ou menos em comum a pretensão a um inacabamento da própria cunhagem do "trecho". O fragmento, ao contrário, compreende um inacabamento essencial. É por isso que ele é, segundo o *Athenäum* 22, idêntico ao *projeto*, "fragmento do futuro" (DF p.50), à medida em que o inacabamento constitutivo do projeto é precisamente o que ele tem de melhor, devido a sua "capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente" (*ibidem*).[14] Neste sentido, todo fragmento é projeto: o fragmento-projeto não vale como programa ou prospecto, mas como projeção *imediata* daquilo que, no entanto, ele inacaba.

Quer dizer que o fragmento funciona simultaneamente como resto de individualidade *e* como individualidade – o que explica também que ele não seja nunca definido, ou que estas aproximações de definição possam ser contraditórias. Quando F. Schlegel anota "os aforismas são fragmentos coerentes",[15] ele indica que uma propriedade do fragmento é a falta de unidade e de completude. Mas o célebre fragmento 206 do *Athenäum* enuncia que o fragmento "tem de ser (...) acabado em si mesmo como um porco-espinho" (DF, p. 82). Seu dever-ser, senão seu ser (mas não é preciso entender que há apenas ser enquanto dever-ser, e que este porco-espinho é um animal kantiano?), é formado precisamente pela integridade e pela integralidade da individualidade orgânica.

Mas devemos, de fato, ler este fragmento 206 inteiro: "Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho" (*ibidem*). A fragmentação é, portanto, compreendida aqui como separação, isolamento, o que vem a reconduzir exatamente à completude e à totalidade. Para emprestar um termo de uma tradição posterior, mas que não será sem relação com o romantismo, a de Schopenhauer e de Nietzsche, seremos ten-

tados a dizer que a essência do fragmento é a individuação. Este termo, enquanto indicador de um processo e não de um estado, terá para si o grande fragmento 116 do *Athenäum*, que dá como "essência verdadeira" da poesia romântica "a de só poder vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada" (DF, p. 65). E de uma certa maneira, o fragmento 116 volta, de fato, a definir a totalidade da "poesia romântica", ou seja, a totalidade da poesia, como fragmento. Da mesma forma acabamos de ler que o fragmento deve ter os traços da obra, e da obra de arte.

Entretanto, além do fato de que uma definição circular do fragmento pela poesia "universal progressiva", e reciprocamente, não faz mais do que aguçar ainda mais a questão do fragmento – e mesmo negligenciando de outra parte, por ora, o fato de a poesia "romântica" do fragmento 116 não esgotar a idéia ou o ideal da poesia total, infinita, dos Românticos –, o fragmento não é tampouco simplesmente a obra-projeto desta poesia. Ele é ao mesmo tempo mais e menos. Ele é mais na medida em que propõe a exigência de seu total acabamento, em suma, o inverso da poesia "progressiva". Mas é menos na medida em que, no fragmento 206, como em vários outros, ele é proposto apenas como comparação com a obra de arte – e com uma *pequena* obra de arte. A obra fragmentária não é direta nem absolutamente obra. Mas é, no entanto, em sua relação com a obra que é preciso entender a sua individualidade própria.

A individidualidade fragmentária é, antes de mais nada, a multiplicidade inerente ao gênero – os Românticos pelo menos não publicaram um *Fragmento* único –; escrever sob a forma de fragmento é escrever em fragmentos. Mas este plural é o modo específico pelo qual o fragmento visa, indica, e, de uma certa maneira, põe o singular da totalidade. É até certo ponto legítimo aplicar a todos os Fragmentos a fórmula empregada por F. Schlegel para as *Idéias*: cada um deles "indica o centro" (*Idéias*, 155. DF, p.164). Entretanto, nem um nem outro conceito empregado aqui pertencem ao espaço dos Fragmentos propriamente ditos, e é preciso dizer que não se trata com eles exatamente nem de um "indicar" nem de um "centro". Antes, a totalidade fragmentária, conforme o que deveríamos nos arriscar a nomear a lógica do porco-espinho, não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas

a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo *é* também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento: o todo-separado é o indivíduo, e "para cada indivíduo há infinitas definições reais" (*Athenäum*, 82. DF, p.59). Os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude.

É também o que, aliás, obrigaria a analisar – mas nós o assinalamos aqui simplesmente de passagem – o modo como o "gênero" fragmentário não é talvez, de fato, limitado à forma-fragmento dos Românticos. Pode-se ler em *Athenäum* 77 a maneira como diálogo, cartas e "memórias" (outra forma de monumento) remetem ao fragmentário; poderemos ver também nas seções seguintes como os textos "longos" [*suivis*] dos Românticos – aqueles mesmos que invocamos há pouco, a título de exposição "sistemática" – apresentam-se de fato freqüentemente, em sua composição, sob o regime que precisa ser denominado fragmentário. Isto se deve sem qualquer dúvida, e em parte, a uma espécie de inaptidão ou de incapacidade de praticar uma verdadeira exposição sistemática, no sentido mais ordinário do termo. Mas isto testemunha sobretudo da impossibilidade fundamental de proceder a uma tal exposição, já que falta uma ordem de princípios a partir da qual se desdobra a ordem das razões. Uma tal ordem falta aqui – mas é em suma por excesso, por assim dizer, mais do que por falta. A exposição não saberia se desenvolver a partir de um princípio, ou de um fundamento, já que o "fundamento" pressuposto pela fragmentação consiste precisamente na totalidade fragmentária, em sua *organicidade*. O fragmento constitui-se assim na escrita mais "mimológica"[16] da organicidade individual. É assim que leremos no fragmento 103 do *Lyceum* o elogio, contra as "obras apreciadas pelo belo encadeamento", das que consistem em "uma diversificada porção de achados" (DF, p.35), cuja identidade profunda, substancial, repousa sobre o "convívio livre e igual" das partes. Uma política ideal – e, conseqüentemente, segundo a mais constante tradição da política metafísica, uma política orgânica – fornece o modelo da fragmentação. De maneira análoga, se a Bíblia permanece ou torna-se o modelo do livro, é, como o vemos várias vezes, mas em particular em *Idéias* 95, como o livro plural (*ta biblia*), e, *enquanto tal*, Um.

É a mesma lógica obedecida pelo princípio, colocado em prática ao menos uma vez, da escrita coletiva[17] dos fragmentos. O anonimato apaga os autores apenas para melhor assegurar, por aquilo que é nomeado em alguns lugares "sinfilosofia" ou "simpoesia", a universalidade da visada do todo. Mais

ainda, aqui não se trata de uma universalidade obtida por acréscimo, nem mesmo unicamente pela complementariedade dos indivíduos. Trata-se, de fato, do próprio método (e é de propósito que retomamos a palavra-mestra de Descartes) que convém ao acesso à verdade. A comunidade faz parte da definição da filosofia, como o prova o fragmento 344 do *Athenäum*: e isso porque seu objeto, o "conhecimento universal", tem ele mesmo a forma e a natureza da comunidade, ou seja, o caráter orgânico. Aqui, de fato, como em Descartes – e por causa de Descartes – o objeto da filosofia determina-se segundo o objeto, e o anonimato dos *Fragmentos*, como o do *Discurso*, está aí para melhor assegurar a posição absoluta de seu sujeito: neste sentido, forçamos apenas um pouco as coisas ao dizer que os primeiros são simplesmente a coletivização do segundo.

Eles são também, em um outro sentido, a sua radicalização ou exacerbação. O objeto – o pensamento que a filosofia deve pensar –, em razão do seu fundamento subjetivo (cf. ainda aqui, *Athenäum* 77, que propõe o fragmentário, o fragmentário ideal, como identidade do objetivo e do subjetivo [DF p. 58]), deve doravante ser dotado de "fisionomia" (*Athenäum*, 302. DF, p.101). A fisionomia é o que deve, antes de mais nada, ser caracterizada "com alguns rabiscos" a lápis (*ibidem*): a fisionomia chama o esboço ou o fragmento como método filosófico. E, da mesma forma, esta filosofia de "pensamentos entremesclados" (*ibidem* DF, p. 100) implica a pluralidade dos autores. Pois não se chega à verdade pela via solitária da demonstração (tornada derisão em *Athenäum* 82), mas pela troca, pela mescla, pela amizade[18] – e, voltaremos a isso adiante –, pelo amor. A sinfilosofia implica a troca ativa e o afrontamento dos indivíduos-filosófos. Ela implica também o diálogo, esta "coroa de fragmentos" (*Athenäum* 77. DF, p. 58), e sem nenhuma dúvida esta perfeição do diálogo que deve ser o ideal do drama romântico tal como dever-se-ia seguir o seu motivo discreto mas insistente, através dos *Fragmentos*, para localizar aí em particular o ideal da troca natural, e de sua encenação por sua vez *natural*. O acabamento do fragmento se perfila então na troca [*échange*] – ou troco [*change*] – absoluto, absolutamente natural, de pensamentos-indivíduos entre os indivíduos-pensamentos, que é também, em cada fragmento, a produção deste mesmo natural verdadeiro como obra de arte. A verdade do fragmento não está portanto completamente na "progressividade" infinita da "poesia romântica", mas na infinitude em ato, pelo dispositivo fragmentário, do processo mesmo de verdade. E se desta forma o fragmento não é exatamente diálogo, é também talvez porque ele seja antes, o que faz a passagem do dialógico ao *dialético*, sob o modo pró-

prio ao romantismo. Com a condição de entendermos este termo, com Heidegger, no sentido recoberto por ele, para toda a metafísica, do pensamento da identidade pela mediação da não-identidade.[19] Pois é aí exatamente que se assenta a totalidade fragmentária.

É preciso então necessariamente chegar a colocar – e sempre seguindo as análises de Heidegger, mas também, neste sentido, as de Benjamin[20] – que a fragmentação constitui a visada propriamente romântica do Sistema, se por "Sistema" (que por esta razão munimos de uma maiúscula) entendermos não a ordenação dita sistemática do conjunto, mas aquilo pelo qual um conjunto se mantém junto, e se erige por si mesmo na autonomia do ajuntamento consigo mesmo que faz a sua *sýstasis*, para retomar as palavras de Heidegger.[21]

Que sobretudo não nos enganemos: não se trata de sustentar que o pensamento romântico é um pensamento sistemático. Podemos verificá-lo de muitas maneiras nos textos: ele se opõe a este tipo de pensamento. Mas poderemos antes verificar que ele se impõe como pensamento do Sistema, e segundo o esquema de que Benjamin fornece, sem dúvida, a melhor formulação, quando escreve de F. Schlegel: "De qualquer forma, o absoluto era para Schlegel, na época de *Athenäum*, o sistema na figura da arte. Mas ele não buscou compreender sistematicamente este absoluto; antes, ao contrário, tentou compreender de maneira absoluta o sistema."[22]

E é por esta razão, porque *o próprio* Sistema deve ser absolutamente apreendido, que o fragmento como individualidade orgânica implica a obra, o *organon*. A *sýstasis* tem necessariamente lugar como organicidade de um *organon*, que este seja um vivente natural (o porco-espinho), sociedade, ou obra de arte. Ou melhor, que ele seja tudo isso ao mesmo tempo – como o indica a ausência de objeto especificado para a totalidade dos *Fragmentos*. Ou mais precisamente ainda, que, sendo tudo isso ao mesmo tempo (e segundo o "ao mesmo tempo" da fragmentação e da sinfilosofia), ele só possa finalmente ser, como obra de arte.

Não que o fragmento como tal encarne a obra. Já vimos que ele só se apresentava como *analogon* da obra – e é preciso voltar a isso adiante. Em nenhum lugar encontraremos nos textos uma teoria da obra como fragmento, pura e simplesmente – se bem que se possa vislumbrar por toda a parte traços e índices disso. A obra não cessa de implicar para os Românticos o motivo fundamental do acabamento. Através dele, tal motivo é mesmo levado ao seu cúmulo. A obra verdadeira, a obra absoluta, harmônica e universal, é esta "vida do espírito" em que "vivem todos os indivíduos", tal como a

apresenta o último dos *Fragmentos* (*Athenäum* 451. DF, p.142), e tal qual ela se distingue precisamente das “obras da poesia e da filosofia isoladas” (portanto, fragmentadas), cujo acabamento mesmo permanece inacabado. A obra neste sentido é ausente de obras – e a fragmentação é sempre também o sinal desta ausência. Mas este signo é ao menos ambivalente – segundo a lógica mais persistente deste tipo de pensamento cujo modelo é a teologia negativa –, e o lugar vazio contornado por uma coroa de fragmentos desenha muito exatamente os contornos da Obra. Basta apenas mais um passo, que consiste em pensar que a Obra como obra, como *organon* e indivíduo, dá-se precisamente por sua *forma*, para compreender simultaneamente que a Obra é, para além de toda a arte “isolada”, obra de arte, e que o “sistema de fragmentos” (*Athenäum* 77. DF, p. 58) desenha muito exatamente, por meio dos traços de sua configuração fragmentária, os contornos sem dúvida exteriores, mas que são os *contornos* próprios à Obra de arte, à sua Fisionomia absoluta.

Desta maneira, o fragmento em si fornece também, imediatamente, de certa forma, a verdade de toda obra. Além ou aquém da obra, ele propõe a sua operatividade mesma. Pois a obra é indivíduo – toda a obra é indivíduo, todo o conjunto de obras, como a Antigüidade, é indivíduo, conforme se lê em muitos fragmentos. O que é ainda mais propriamente individual que o indivíduo, ou o que torna a sua individualidade radical, é a abertura e a manifestação de sua vida e de sua verdade mais íntima (é a este motivo que é consagrado o mais longo dos Fragmentos, *Athenäum* 336. DA p.106s). Esta manifestação é necessária às obras – e de maneira ao mesmo tempo paradoxal e doravante previsível, é pelo fragmento que esta pode ter lugar. Da mesma forma como o fragmento da Antigüidade entrega a essencial originalidade da obra antiga, o fragmento moderno “caracteriza” esta originalidade, e pelo mesmo gesto esboça o “projeto” da obra futura, cuja individualidade reunirá e renderá [*relèvera*][23] dialeticamente (estamos de fato – salvo no que toca à arte – bem perto de Hegel) o diálogo pensante, vivo e operante dos fragmentos antigos e modernos.

A relação entre fragmento e Sistema, ou melhor, a absoluta apreensão fragmentária do Sistema, liga-se portanto à dialética que se trava no fragmento por ocasião [*au sujet de*] da Obra. O fragmento é, de fato, de uma certa maneira, a própria obra, ao menos “como uma pequena obra de arte”, à medida em que ele tem como tarefa apreender e “bosquejar” em todas as coisas – poema, época, ciência, costumes, pessoas, filosofia – a sua silhueta própria, se é que as coisas têm silhueta, ou seja, à medida em que ela seja (e *se* tenha) formada em obra. (O que explica o motivo tão constante e capital

em todos os fragmentos da *Bildung* em seus dois valores de formação/tomar forma e de formação/cultura. O homem assim como a obra de arte só é o que é se *gebildet*, ao tomar forma e figura do que deve ser. O motivo da “educação do gênero humano” desabrocha e se transfigura em Jena, para além de Lessing, Herder e Schiller, no motivo da tomada de forma total de uma humanidade absolutamente essencial e absolutamente individual, na qual “todo indivíduo infinito é deus” e “há tantos deuses quanto ideais” (*Athenäum* 406. DF p. 128): o que consiste em dizer, ao mesmo tempo, que o acabamento da *Bildung* é a manifestação-em-forma do ideal (o qual não é o “inacessível”, mas a realidade da idéia, cf. *Athenäum* 412), ou o ideal como obra, e que o ideal, como o indivíduo, é tão numeroso quanto o fragmento – ou que é a idealidade que faz a pluralidade do fragmentário).

“Pequena obra”, o fragmento o é, portanto, também, sem dúvida, enquanto miniatura ou microcosmo da Obra. Mas o é também pelo fato de, detendo assim de alguma forma a função de obra da obra, ou da operação [*mise en oeuvre*] da obra, operar, em suma, ao mesmo tempo nas fundações da obra [*en sous-oeuvre*] e na cobertura da obra [*en sur-oeuvre*]. O fragmento figura – mas figurar, *bilden* e *gestalten*, é aqui obrar, e apresentar, *darstellen* – o fora do corpo da obra [*hors-d'oeuvre*] essencial à obra, mais essencial à obra do que a própria obra.[24] Ela funciona como a [palavra francesa] *exergue* [exórdio], nos dois sentidos do verbo grego *exergazômai*: inscrevendo-se fora da obra, e completando-a.[25] O fragmento romântico, longe de encenar a dispersão ou o despedaçamento da obra, inscreve a sua pluralidade como exórdio da obra total, infinita.

É sem dúvida também porque o infinito se apresenta apenas por seu exórdio – e que se a *Darstellung* do infinito constitui, após Kant e apesar dele, a preocupação essencial do idealismo, o romantismo, pela literatura em fragmento, forma o exórdio do idealismo filosófico. É aqui que os Românticos ocupam, juntamente com Hölderlin, a posição já lembrada por nós, e associada ao seu nome, na “Abertura”. O acabamento puramente teórico é impossível – é bem o que enuncia o fragmento 451 e muitos outros como ele, todos aqueles que reclamam a reunião da filosofia com a poesia –, pois o infinito teórico permanece assimptótico. O infinito em ato é a infinitude da obra de arte. Diferentemente de Hölderlin, e, no entanto, em uma proximidade muito maior com o idealismo, os Românticos propõem-se simultaneamente os motivos do infinito presente, efetuado, em uma obra resumida obstinadamente pela lógica do fragmento, segundo os contornos do seu ideal, e – o que é no fundo o correlato do que precede – do próprio infinito potencial *en-*

quanto atualidade da obra. De fato, para voltar ao fragmento 116 do *Athenäum*, é pela sua própria "progressividade" e infinitude de seu movimento que a "poesia romântica" forma, desde a Antigüidade e para todo o futuro, a verdade de toda poesia. O romantismo em ato, como sabemos, não está nunca *aí* – e sobretudo não na época daqueles que, aliás, não se nomeiam Românticos, nem mesmo quando escrevem o fragmento 116 –, já que "ainda não há nenhum que seja fragmentário" (*Athenäum* 77. DF p. 58): mas é exatamente não estando aí, nunca ainda aí, que o romantismo e o fragmento *são*, absolutamente. O *work in progress* enuncia doravante a infinita verdade da obra.

Em outras palavras ainda – e retomando o termo explorado aqui –, a *poesia infinita* do fragmento 116, ou "espírito em devir" da poesia do fragmento 93 (*Lyceum*. DF p. 34), ou a "poesia infinitamente valiosa" (*Lyceum* 87. DF. p. 33), são essencialmente poesia na medida de sua natureza *poiética*. O que é poético é menos a obra do que o que obra, é menos o *organon* do que o que organiza. E é aqui que o romantismo visa ao coração ou às profundezas – nesta "intimidade mais profunda" de que os textos são semeados, e que nos enganaríamos em remeter a uma interioridade sentimental – do indivíduo e do Sistema: sempre a *poiesis*, ou, para usar um equivalente, sempre a *produção*. O que faz um indivíduo, o que o faz manter-se junto, é a *sýstasis* que o produz; o que faz a sua individualidade é a sua capacidade de produzir, e, antes de mais nada, produzir-se a si mesmo, por esta "força formadora" – *bildende Kraft* herdada do organismo de Kant, e que o romantismo transcreve em *vis poetica* – interior que faz com que "no eu, tudo se forma organicamente" (*Athenäum* 338. DF p.112), e que "todos os homens cultos devem, em caso de necessidade, poder ser poetas" (*Athenäum* 430. DF p.138).

Trata-se, portanto, definitivamente de consignar o Sistema como Poesia, e de apreendê-lo no lugar mesmo de sua produção e como produção – de exibi-lo como produção original. É preciso, então, também apreender nesta mesma profundeza a unidade dialética da produção artificial – da arte – e da produção natural: da procriação, da germinação e do nascimento. Não devemos nunca nos esquecer, quando nos textos encontramos o termo *ingênuo* [*naïf*] (especialmente a propósito da poesia *ingênua* dos Antigos), que, desde Schiller,[26] esta palavra recobre, ao mesmo tempo, a ingenuidade (a inocência) e a natividade. O motivo da reunião do Antigo e do Moderno, tal como podemos vê-lo circular tão freqüentemente nos fragmentos, consiste sempre na exigência de fazer renascer, segundo a poesia moderna, a antigüidade ingênua. O que reconduz ao fragmento: o fragmento é apenas em germe já que ele não é inteiramente completo (*Athenäum* 77), e o frag-

mento é um germe, uma semente; segundo o último *Pólen* de Novalis: "Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode, sem dúvida, haver muito grão mouco entre eles – mas contanto que alguns brotem."[27] A fragmentação não é portanto uma disseminação,[28] mas a dispersão que convém à semeadura e às futuras colheitas. O gênero do fragmento é o gênero da geração.

Se o fragmento assinala assim o seu pertencimento profundo à ordem do orgânico é em primeiro lugar, com toda evidência, porque o próprio orgânico deve engendrar-se do fragmento e pelo fragmento e porque o orgânico é essencialmente a *auto*-formação, ou a forma verdadeira do sujeito. No eu, já o vimos acima, "tudo toma forma orgânica". O fragmento, a este título, é tanto a forma da subjetividade – para retomar a palavra de Heidegger – quanto o é o discurso especulativo, tal qual ele se completa em Hegel.

Ou mais exatamente, ele forma o duplo ou o reverso deste discurso. Para este, como já para Fichte, a própria discursividade é tornada possível, em definitivo, pela presença original do *organon* total que pode engendrar todo o resto. Ainda que negligenciemos a extrema dificuldade do "começo" em Hegel, para considerá-lo em sua oposição ao gesto romântico, resta que no discurso filosófico a potência sistemática deve ser doada, em ato, desde o início. Basta que nos desviemos apenas um pouco deste dado de origem – e é este desvio que abre a possibilidade do romantismo no seio do idealismo, e do gênero literário como tal – para esbarrarmos, por exemplo, e sem nem mesmo sair da filosofia, na dificuldade ainda mais obscura (e que permanece obscura para o seu próprio autor) da Indiferença original de Schelling. Embora a Indiferença (que encontraremos adiante como *Witz* schlegeliano) faça-se conceito. Mas o *organon* romântico agrava ainda mais o seu caso, se podemos dizer assim, pelo fato de seu conceito, a sua própria *concepção*, seu sistema seminal, dar-se como fragmento e, portanto, sempre, apesar de tudo, nas fundações da obra [*en sous-oeuvre*]. A organicidade do fragmento designa também a fragmentação do *organon*, e – em vez do puro processo de crescimento – a necessidade de reconstituir a individualidade orgânica assim como de constituí-la. O modelo – mas que talvez não atinja completamente o *status* de modelo verdadeiro, de arquétipo – permanece sendo ainda aqui a Antigüidade em fragmentos, a paisagem em ruínas. O indivíduo – Grego, Romano, Romântico – é, antes de tudo, a ser reconstruído.

O que quer dizer, já que "ainda não há nenhum que seja fragmentário",[29] que o fragmento representa *também* o trecho separado, o bloco errático. Não segundo uma alternância de valores da palavra "fragmento" ou das fun-

ções de diversos fragmentos: mas é absolutamente ao mesmo tempo e pelo mesmo gesto da fragmentação que o fragmento, por assim dizer, sistematiza-se e não se sistematiza. O fragmento sobre o fragmento-porco-espinho *é* este porco-espinho em sua proposição mesma, por meio do qual ele enuncia simultaneamente que o porco-espinho *não está aí*. O fragmento bloqueia em si mesmo, de certa forma, o acabamento e o inacabamento, ou de maneira ainda mais complexa, não seria sem dúvida impossível dizer que ele acaba e inacaba ao mesmo tempo a dialética do acabamento e do inacabamento. A este título, a fragmentação consistiria em concentrar ou precipitar sobre um ponto o processo pelo qual o discurso filosófico, ainda em Hegel, pode designar seu próprio inacabamento, controlá-lo e fazê-lo passar ao elemento do "puro pensamento", que é o acabamento. O fragmento sobre o porco-espinho desenha, e faz todos os que o circundam desenharem, o puro contorno do porco-espinho, da Obra ausente; este mesmo gesto – simplesmente a escrita do fragmento – consiste, conseqüentemente, também em subtrair este fragmento da Obra, na ambigüidade indefinidamente renovada da *pequena* obra de arte, e consiste, em suma, em fragmentar o fragmento. Consiste, conseqüentemente, em deslocar a unidade orgânica do porco-espinho e apresentar a fragmentação dos *Fragmentos* apenas como um conjunto de *membra disjecta*: ou seja, ainda, se se quiser, em reinvestir de pronto, justamente no cerne do valor artístico do fragmento, sobre o seu valor filológico, e entregar a Modernidade a si própria apenas do modo com o qual ela recebe a Antigüidade, ou seja, sob o modo da perda completa da grande Individualidade.

A origem romântica é assim o sempre-já-perdido do *Organon* e é, conseqüentemente, pura e simplesmente o *caos*. A "diversificada porção de achados" do *Lyceum* 103 pode perfeitamente ser apreendida, segundo o seu "espírito", como a harmonia de um verdadeiro sistema, resta, no entanto, ainda, que ele se dá, imediatamente, como "diversificada porção" – e que a época dos Românticos é a do caos das obras, ou das obras caóticas. F. Schlegel havia escrito, antes dos *Fragmentos*:[30] "Quando observamos com igual atenção a ausência de regras e de objetivos do conjunto da poesia moderna e a excelência das partes tomadas isoladamente, a massa desta poesia aparece como um oceano de forças em luta onde as partículas da beleza dissolvida, os pedaços da arte dislocada se entrechocam na desordem de uma mistura turva. Podemos chamar de caos a tudo o que é sublime, belo e sedutor." Assim, Jean Paul nos Fragmentos (*Athenäum* 421) é considerado um "caos", o mesmo Jean Paul sobre o qual a *Conversa sobre a poesia* dirá que ele é, no entan-

to, “um dos únicos produtos românticos de nossa época tão pouco romântica”. Não apenas a época literária, mas, bem entendido, toda a época é caótica, como o sublinha entre outras coisas a Revolução Francesa (*Athenäum* 424). O caos é de fato a situação da “ingenuidade” sempre-já perdida da arte absoluta nunca advinda, e neste sentido o caos define também a condição do homem: “somos seres orgânicos em potência”, “*caóticos*”, diz um fragmento póstumo de F. Schlegel (e a este título é legítimo reconhecer na especificidade do romantismo uma espécie de persistência ou de resistência, no seio do idealismo, de uma parte ao menos do pensamento kantiano da *finitude*[31]).

Há, entretanto, se ousamos dizer, caos e caos. O fragmento 389 do *Athenäum* opõe ao “grotesco” moderno os “pavilhões chineses” da literatura (e o contexto faz aqui do grotesco um companheiro do caos), o “sábio caos”[32] de várias filosofias antigas que “tiveram solidez bastante para durar mais que uma igreja gótica” e “da qual se poderia apreender a desorganização, ou nas quais a confusão é ordenadamente construída e simétrica” (DF p. 125). É preciso também, conforme os preceitos dos Românticos, ler a verdade da ironia[33]: o caos é também algo que se *constrói*, e é a partir daí que seria preciso agora fazer ainda uma leitura suplementar do fragmento sobre a “diversificada porção de achados” (DF, p. 35). A tarefa propriamente romântica – poiética – não é dissipar ou reabsorver o caos, mas construí-lo ou fazer *Obra* da desorganização. Para “seres orgânicos em potência”, a organização a geração podem e devem ter lugar no seio da desorganização – ao mesmo tempo como a sua própria paródia e segundo o verdadeiro “método e simetria” do Sistema. A este título, o fragmento é o gênero da paródia da operação da obra [*mise en oeuvre*], ou da produção paródica da obra, e termina sempre remetendo ao “caos” *também* como Obra exemplar, especialmente na sátira romana e mais ainda no drama shakesperiano (cf., por exemplo, *Athenäum* 383). Afirmando-se desta maneira ainda como dramatização, a fragmentação remeteria assim, ao mesmo tempo paródica e seriamente, ao seu próprio caos como gênero da Obra.

Ora, é nesta duplicidade bem conhecida da paródia que se refugiou justamente, e desde o início, um outro valor do caos. É preciso seguir algumas linhas do texto citado acima sobre o caos da poesia moderna para ler o seguinte: “Poderíamos chamar de caos a tudo o que é sublime, belo e sedutor, um caos que, semelhantemente ao caos antigo a partir do qual a lenda diz que se ordenou o mundo, está à espera de um amor e de um ódio para separar as partes diferentes, mas reunir as que se assemelham.” O caos é também o lugar das gerações possíveis, ele é potência de produção – e, desde

Descartes, é reconstruindo o mundo a partir de um caos primitivo que o sujeito dá a medida do seu saber e de seu poder, ou seja, simplesmente, constitui-se em *sujeito*.

Seria preciso voltar adiante sobre o desenvolvimento deste motivo do caos, que não ocorre por acaso nas *Idéias*, fora dos fragmentos propriamente ditos. Contentemo-nos em reter, por ora, que a fragmentação enquanto caos é também a matéria oferecida ao criador de um mundo – neste sentido o Fragmento romântico ratifica e instala definitivamente a figura do artista como Autor e Criador.

Este criador, no entanto, não é o sujeito de um *cogito*, nem no sentido de um saber imediato de si, nem no sentido da posição de uma substância do sujeito.[34] Ele é – por intermédio, portanto, da crítica decisiva que sofreu em Kant – o sujeito do juízo, o sujeito da operação *crítica* precisamente, ou seja, da operação que distingue os incompatíveis e constrói a unidade objetiva dos compatíveis. Nada além, em suma, do que o sujeito da operação "do ódio e do amor" pelo qual, segundo F. Schlegel, o caos poético moderno estaria à espera, ou melhor ainda, nada além do sujeito *enquanto* esta operação. À visada da Obra responde o estatuto que é preciso chamar *operatório* do sujeito.

É este estatuto operatório que é destacado em um dos motivos mais conhecidos do romantismo, o motivo do *Witz* [chiste], que tem para com a fragmentação o mais estreito vínculo.[35] Com o *Witz* tocamos, sem dúvida, no elemento último e mais específico desta fragmentação, da mesma forma como, por outro lado, se quisermos medir o romantismo pelo *Witz*, somos conduzidos a traçar uma circunscrição mais estreita que o ordinário ao redor dele – em torno unicamente, ou quase, de F. Schlegel, Jean Paul, e mais tarde, Solger, acrescentando a isso um aspecto, mas apenas um aspecto, de certos textos de Novalis –, circunscrição em torno da qual, não por acaso, a crítica hegeliana da arte romântica se concentrará.

O *Witz* toca no fragmento em primeiro lugar enquanto ambos os "gêneros" (se podemos nomeá-los desta maneira) implicam o "achado" (*Einfall*, a idéia que "cai por cima" de nós, segundo a qual o achado é menos achado do que recebido). A "diversificada porção de achados" implica algo do *Witz*, exatamente como – já que "alguns achados chistosos são como o supreendente reencontro de dois pensamentos amigos após uma longa separação" (*Athenäum* 37. DF p. 53) – o *Witz* parece implicar nele toda a estrutura fragmentária, dialógica e dialética que acabamos de esboçar. A essência do "achado" é ser síntese de pensamentos. De uma tradição que remonta pelo menos ao século XVII, o *Witz* recebeu a qualificação fundamental de ser a

reunião de heterogêneos, ou seja, ao mesmo tempo o substituto da verdadeira *concepção* (que tem lugar em e pelo homogêneo), e o duplo julgamento (que apenas liga o heterogêneo sob o controle do homogêneo). É porque de fato, desde a sua origem semântica (*Witz* duplica *Wissen*, "saber"), e através de toda a sua história sob as espécies do *esprit* francês e do *wit* inglês, o *Witz* constitui como que o outro "conceito" de saber, ou o nome e o "conceito" de um saber outro: ou seja, do saber outro que não o saber da discursividade analítica e predicativa. O que consiste em dizer que o *Witz*, tal qual os Românticos o recolhem e o enobrecem, constitui-se o mais perto possível daquilo que Hegel vai fixar com o nome de "saber absoluto", que é menos absoluto por ser um saber sem limites do que por ser o saber que se sabe ao mesmo tempo que sabe o que sabe, e que forma assim o infinito em ato do saber, e o seu *Sistema*.[36] O *Witz* representa muito exatamente uma síntese *a priori*, no sentido kantiano, mas desbastada das condições limitativas e dos procedimentos críticos de Kant, e comportando junto com a síntese de um objeto a do sujeito – ou pelo menos a síntese do poder produtor-sujeito: o *Witz* é em suma a este título a solução do enigma do esquematismo transcendental, tal qual o evocamos na "Abertura".

Assim, o *Witz* não é apenas uma "forma" ou um "gênero" (aliás, como podemos ver nos Fragmentos, o gênero mais próprio da conversação, da *sociabilidade* (cf. *Lyceum* 9), o gênero de uma literatura representada como troca viva e livre de propósitos, de pensamentos e de sentimentos em uma sociedade de artistas, em um grupo como o dos Fragmentos) – é ao mesmo tempo, também, segundo uma pluralidade de valores que poderíamos localizar nos textos, uma qualidade atribuível a toda sorte de gêneros ou de obras, uma faculdade do espírito, um tipo de espírito. Ou talvez o espírito-tipo, aquele que apreende com um golpe de vista, e com a rapidez do relâmpago (a assonância *Blitz-Witz* foi muito praticada, embora não apareça nos Fragmentos), na confusão de um caos heterogêneo, as relações novas e inéditas, em suma, criativas que ele é capaz de dar a lume. "O *Witz* é criador, ele fabrica semelhanças", escreve Novalis em *Pólen*. O *Witz* é um saber-ver imediato, absoluto: ele é a visão devolvida ao ponto cego do esquematismo, e a visão mergulhando, conseqüentemente, diretamente sobre a capacidade produtiva das obras. No *Witz* romântico se produz precisamente a assunção daquilo que nos é permitido nomear *eidestética*: ele se assemelha, resume e leva ao auge a metafísica da *Idéia*, do saber-de-si da Idéia em sua auto-manifestação. Ele não é de maneira alguma reservado a uma categoria de produções – grotescas, picantes, insólitas, em geral "bizarras", para retomar a pala-

vra que encontramos, dentre outros lugares, em *Athenäum* 429 (DF p.137s): veremos, ao contrário, na leitura deste fragmento, como o "infinitamente bizarro" pode se estender a todos os gêneros e até à "suprema formação (*Bildung*)", em outras palavras, como, de fato, se o bizarro pode ser infinito, é sem dúvida porque o infinito só pode ser bizarro em sua manifestação, senão em sua essência. Por estas bizarras combinações de heterogêneos, o *Witz* desempenha nada menos do que o papel mesmo do saber especulativo (também pode ser dito "fim em si", *Lyceum* 59. DF p. 29; cf. também *Lyceum* 16 e 126).

Em sua *Teoria da linguagem*, um autor próximo dos Românticos, Bernhardi, escreverá em 1805 (e A. Schlegel citará a passagem em sua resenha da obra) que a "essência da verdade é ser *Witz*, pois toda ciência é *Witz* da inteligência, toda a arte é *Witz* da fantasia, e toda piada é *witzig* somente na medida em que ela lembra o *Witz* da verdade". Veremos, percorrendo a rede de Fragmentos sobre o *Witz* que, se não encontramos aí – e por razões que ficarão claras adiante – uma fórmula absolutamente idêntica, estamos freqüentemente muito perto dela. Em tudo isso, o *Witz* fornece, no fundo, a essência do fragmento, e é precisamente o que o qualifica, no fragmento 9 do *Lyceum* (DF p. 22): "Chiste é espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentária." O que deve, antes de mais nada, ser entendido como genialidade do fragmento, genialidade poética da produção no instante, na luminosidade do relâmpago, da forma acabada do Sistema no seio do inacabamento do Caos. Na conflagração do *Witz* (cf. *Lyceum* 34 e 90), *opera-se* a especulação fragmentária, a identidade dialética do Sistema e do Caos.

Ao mesmo tempo, no entanto, o *Witz* reproduz ou manifesta o deslocamento fragmentário. Poderemos percorrer, na rede do *Witz*, a série de fragmentos que nos põem em alerta contra um *Witz* baixo, equívoco ou perigoso. Este gesto de desconfiança perante o *Witz* da parte de seus próprios praticantes é tão antigo quanto toda a sua tradição. O *Witz* nunca pôde ser verdadeiramente assimilado a um gênero ou a uma obra. Sua combinatória absoluta é sempre ameaçada pelo baixo de seu caráter infame, fugaz e quase informe. Também o *Witz* deve *ser poetizado*, como o diz o fragmento 116 do *Athenäum*. Idéia absoluta da Obra, ele é também o ainda-não-obra que deve ainda ser obrado. O motivo do *Witz* é, conseqüentemente, quase sempre dividido em dois: por um lado, convém reter ou conter o *Witz* "caótico", "telúrico", que provoca "calafrio e coagulação", segundo os termos de vários fragmentos póstumos de F. Schlegel; mas por outro, é preciso, no entanto, e é mesmo a exigência maior quanto ao *Witz*, abandonar-se ao seu caráter fundamentalmente involuntário (cf. *Athenäum* 32, 106). Querer ter *Witz* é

sossobrar na *Witzelei* [zombaria] (*Athenäum* 32[37]), o *Witz* forçado, artificial, o "pavilhão chinês" no lugar do drama shakespeariano. A soluçaõ paradoxalmente – e se podemos nomeá-la solução – encontra-se no fragmento 394 do *Athenäum* (DF p.126): "só se pode entender o verdadeiro chiste se é escrito." É preciso retirá-lo às condições imediatamente explosivas, perigosas, de sua existência de salão. Ou seja, é preciso fazê-lo passar à obra.[38] A escrita do fragmento constitui portanto, em suma, a *Aufhebung* dialética da antinomia interna do *Witz*. A "genialidade fragmentária" conserva o *Witz* como obra e o suprime como não-obra, sub-obra [*sous-oeuvre*] ou anti-obra. O que supõe, evidentemente, que a genialidade forma também a *Aufhebung* do voluntário e do involuntário.

Escrita e genialidade fornecem, portanto, as chaves do fragmento. A escrita enquanto passagem à forma, à legalidade formal da obra, podemos dizer, explorando sem excesso a comparação encontrada em *Athenäum* 394 (DF p. 126): "só se pode entender o verdadeiro chiste se é escrito, como as leis"; – e a genialidade como a auto-assunção do *Witz*, do espírito no *Witz*, segundo *Athenäum* 366: "Entendimento é espírito mecânico, o chiste é espírito químico, gênio é espírito orgânico" (cf. *Athenäum* 426).

Que a verdade do *organon* se torne acessível na genialidade não é nada supreendente: nisso o romantismo é menos romântico do que herdeiro do século XVIII e de Kant. O que provém mais propriamente do romantismo é antes o fato de, a propósito do gênio – que no final das contas não é mais bem definido do que o fragmento nem do que o *Witz* –, travar-se nos Fragmentos toda a problemática do fragmentário. A começar por isso: que se "o chiste é genialidade fragmentária", mas se por outro lado, para além do *Witz*, a obra verdadeiramente poética permanece tomada pela própria infinita "progressividade" romântica, temos o direito de nos perguntar se o gênio "orgânico" pode se apresentar na época do caos. Ele não pode, sem dúvida, tendo em vista que "a antigüidade inteira é um gênio, o único gênio que se pode chamar sem exagero grande, único e inatingível" (*Athenäum* 248. DF p. 91). Como o indivíduo, e porque é Indivíduo, o gênio é sempre-já perdido, e, como a Antigüidade, existe apenas como fragmentos.

Da mesma forma, podemos perceber em mais de um texto que o termo "gênio" designa de fato alternadamente o Gênio único, o indivíduo-Antigüidade, e um tipo que, por ser o tipo do criador, não deixa de ser inferior ou retirado com relação a este outro tipo, ou melhor, ideal, que constitui o homem culto (*gebildet*). O homem culto, absolutização romântica do *honnête*

homme [homem honesto] e do *Aufklärer*, é o sujeito de uma razão superior acabada em sua forma total: tal é o “acabamento” celebrado no *Athenäum* 419, “divindade plácida sem a força trituradora do herói e a atividade formadora do artista” (DF p. 132). A *Bildung* enquanto acabamento designa alguma coisa que se subtrai ao devir e ao esforço do próprio *bilden*. Ela constitui de certa forma o Sistema como pura conjunção da forma consigo mesma, o *Bild* – ou a Idéia –, enfim, apresenta, e, em primeiro lugar, apresenta-se a si mesma. O gênio, ao contrário, implica, como o *Witz*, uma relativa informidade – senão disformidade – como potência de formalização [*mise en forme*]; ele implica o desvio da *visão* e da *obra* que se destaca em *Athenäum* 432 (“do conhecimento mais intuitivo e da visão do que deve ser produzido, o salto até aquilo que é perfeito e acabado permanecerá sempre infinito”, DF p.138s), o desvio infinito que o gênio transpõe, mas transpõe, se ousamos dizer, com um salto informe e cego. A produção das obras não é ainda, não é nunca o que ela é e deve ser essencialmente: a auto-produção igual a si mesma da Obra-Sujeito, da Obra-Saber-de-si-mesmo. É no entanto esta auto-formação que é visada, veremo-lo suficientemente doravante, pelo dispositivo fragmentário. Mas esta visada implica precisamente, no mínimo, estas três exigências que formam os limites mesmos do fragmento (os limites que o definem e que resgatam todo fragmento da fragmentação absoluta):

– uma poesia capaz de perder-se a si própria no que ela apresenta (cf. *Athenäum* 116);

– a ironia como assunção sublime do *Witz*, posição da identidade absoluta do Eu criador e do nada das obras, a “bufonaria transcendental” (*Lyceum* 42. DF. 26s; cf. *Lyceum* 108);

– uma “arte combinatória” absoluta, permitindo à filosofia não ter de “esperar por achados geniais” (*Athenäum* 220. DF p.84s) e, portanto, escapar a acidentalidade do *Witz* e do gênio.

Como vemos, estas três exigências delimitam exatamente a forma requerida para o ideal do fragmento-porco-espinho. A Obra não deve ser outra coisa senão a auto-produção absolutamente necessária onde se nadificam todas as individualidades e todas as obras. Não é exatamente na genialidade artista, mas, mais rigorosamente, no que o Ideal faz dela – no sentido romântico da palavra –, na auto-produção necessária e na auto-necessidade da produção que se instala doravante a estrutura do Sistema-Sujeito, o *Bild*, para além de qualquer *Bild*, do fragmento, *ou seja*, *do absoluto – ab-solutum*, separada de tudo –, já que o porco-espinho não figura outra coisa.

Na via do absoluto, da absoluta absolução fragmentária, o romantismo segue a partir daí duas vias distintas e indefinidamente cruzadas. Uma, a de Novalis, redefine o *Witz* ao mesmo tempo como combinação e como dissolução: "Chiste, como princípio das afinidades, é ao mesmo tempo *menstruum universale*" (*Pólen, loc.cit.* p. 67). O dissolvente universal desfaz o sistemático, desfaz a identidade do poeta e o leva rumo a esta "dissolução no canto" evocada em um fragmento póstumo a respeito de *Heinrich von Ofterdingen*, e que comporta o sacrifício – em toda a sua ambigüidade – do poeta ("ele será sacrificado nos povos selvagens"). Mas a ambigüidade do sacrifício (a sacralização) responde à ambigüidade do motivo da dissolução, que reconduz a química do *Witz* à alquimia do *menstruum*, e, portanto, à Grande Obra, ao mesmo tempo que reconduz também à *Auflösung* (dissolução) no sentido que encontramos em particular em Kant, da assimilação orgânica, da "intussuscepção".[39]

A outra via – schlegeliana – poderia ser a do fragmento 375 do *Athenäum*: a via que tende à "energia" ou ao "homem energético" definido pela "infinita plasticidade" de uma "força universal, por meio da qual todo homem se forma e age" (DF p.121s). A energia é levada ao infinito da obra e do sistema. Mas o que é esta plasticidade, senão precisamente a capacidade infinita da forma, do absoluto da forma – e o que é a energia, *en-ergeia*, senão o próprio obrar [*mise en oeuvre*], senão o *organon* acabado do qual todas as obras (de gênio) são apenas a potência (o *ato* aristotélico é a *energeia*, por oposição à *dunamis*, a potência)?

A dissolução e a energia, formas últimas do fragmento, reconduziriam, portanto, sem falta à obra-sujeito.

Resta, no entanto, ainda que o fragmento sobre a energia é único, é apenas um trecho errante no conjunto dos *Fragmentos*, e que se Novalis não compôs o texto da "dissolução do poeta", não é apenas por ter morrido, mas porque esta obra, como todos os seus maiores projetos, não pararam de se perder na multiplicação de suas própria sementes. O que poderia talvez querer dizer que – pelo menos no que toca ao fragmento – o gesto mais específico do romantismo, aquele pelo qual ele se distinguiria de maneira infinitesimal e todavia mais decisiva do idealismo metafísico, seria aquele pelo qual, no seio mesmo da busca ou da teoria da Obra, ele abandona ou suprime discretamente e, no final de contas, sem querê-lo verdadeiramente, a própria Obra – e modifica-se de maneira apenas perceptível em "obra da ausência de obra",[40] como a qualifica Blanchot. É a particularidade finíssima, mas cortante, desta mutação que o motivo (e não a forma, nem o gênero,

nem a idéia) do fragmento nos levou constantemente a perceber, sem no entanto nô-la dar a ver. Trata-se aqui, antes, não de uma mutação, mas de um deslocamento, ou de uma decalagem ínfima que constitui sem dúvida o que há de mais romântico – de mais moderno, para além de toda modernidade – no romantismo, e que são, no entanto, o que o romantismo não pára de ocultar de si mesmo, por detrás da própria Idéia de romantismo e de modernidade.

Digamos que o que o fragmento faz pressentir sem parar – para falar romanticamente, não sem ironia... –, anulando-o ao mesmo tempo sempre, é – para falar desta vez com Blanchot – "a busca de uma nova forma de acabamento que mobiliza – torna móvel – o todo ao interrompê-lo e através dos diversos modos de interrupção". A este título, "a exigência fragmentária não exclui e sim ultrapassa a totalidade". A este título, também, a dispersão seminal de Novalis excede ou extenua em si mesma a geração, e a dissemina. Há de fato, na obra romântica, interrupção e disseminação da obra romântica: na verdade, elas não são legíveis na própria obra, mesmo e sobretudo não ao privilegiar nela o fragmento, o *Witz* e o caos. Antes, segundo uma outra palavra de Blanchot, na "inoperância" [*désoeuvrement*], nunca nomeada, muito menos pensada, que se insinua por toda a parte nos interstícios da obra romântica. A "inoperância" não é o inacabamento; o inacabamento, como vimos, se acaba, e é o fragmento como tal; a "inoperância" não é nada senão a interrupção do fragmento. O fragmento se conclui e se interrompe no mesmo ponto: não é um ponto, uma pontuação, nem um trecho fraturado, apesar de tudo, da Obra fragmentária. O fragmento 383 do *Athenäum* diz, que podemos talvez apenas começar a reler apesar do que ele diz: "Há um gênero de chiste que, por sua consistência, precisão e simetria, se poderia chamar de arquitetônico. Ao se exteriorizar satiricamente, proporciona verdadeiros sarcasmos. Tem de ser, e todavia também não ser, devidamente sistemático; apesar de toda a completude, tem de parecer faltar algo, como se tivesse sido arrancado(...)" (DF p.124).

Notas

[1]Tradução de Márcio Suzuki. Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 21. Daqui por diante referida simplesmente por DF, e seguida do número de página desta edição. (N. do T.)

[2] O texto pode ser visto como uma longa meditação em torno do termo francês "*oeuvre*" (obra), expandindo-se em expressões idiomáticas que o incluem, que modulam o étimo grego, *érgon* (traba-

lho, ação), *organon* (instrumento), chegando a “organicidade”, “orgânico” e “organismo”, e o étimo latino, *opera*, *opus*, como em “operar”, “operação”. Até *work* (em *work in progress*) ou *Werk* (não tanto neste capítulo, mas no anterior). O jogo é freqüentemente intraduzível em português, e os equivalentes encontrados às vezes deixam a desejar. Assim, “*met l' oeuvre*” (põe em obra); “*mise en oeuvre*” (obrar, operação), “*oeuvre d'art*” (obra de arte), “*en sous-oeuvre*” (nas fundações da obra, sub-obra), “*en sur-oeuvre*” (na cobertura da obra), “*hors-d'oeuvre*” (fora do corpo da obra), “*exergue*” (exórdio), “*en-ergeia*” (o “ato” na tradução de Santo Tomás de Aquino, por oposição à *dunamis*, a “potência”), chegando até o termo blanchotiano “*désoeuvrement*” (inoperância), em que de fato se fecha, abrindo-se, a leitura da obra fragmentária dos romantismo de Jena. (N. do T.)

[3]Sem esquecer a outra diferença – já assinalada [no capítulo anterior, “Abertura”] – que separa Hölderlin de toda Jena. Mas veremos adiante que se trata antes, nesta seção, da proximidade inicial entre os Românticos e Hölderlin.

[4] Pois A. Schlegel está longe de haver dividido como seu irmão o ideal do fragmento, e parece mesmo de uma certa maneira praticado mais o gênero mais na tradição do século XVIII. Houve mesmo no grupo oposições ao “fragmento”, por exemplo, da parte de Caroline Schlegel. Se o *Athenäum* foi efêmero, a prática do fragmento o foi mais ainda, e figura de certa forma a “vanguarda” dentro da própria “vanguarda”.

[5] Remeteremo-nos a Ayrault, Roger. *Genèse du romantismo allemand*. Paris: Aubier-Montaigne, 1961-1976. Volume III, p. 111s, para a história das relações entre F. Schlegel e o texto de Chamfort, para a evolução de sua concepção da prática do fragmento, assim como para toda uma análise do “gênero” que não pretendemos substituir aqui.

[6] Na medida, pelo menos – que não pode ser de forma alguma analisada aqui – em que o próprio *Discurso* remete também, em sua proveniência e em seu gênero mesmo, ao que é instaurado pelos *Ensaios*. A oposição simplificada de que é preciso fazer uso aqui não nos deve fazer esquecer de como a “crise” romântica é profundamente tributária da operação cartesiana: teremos adiante, sem dúvida, ocasiões suficientes de nos apercebermos disso.

[7]O exórdio: “Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes/Para que nos medrem colheitas apenas módicas”, em Novalis, *Pólen. Fragmentos. Diálogos. Monólogo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Iluminuras, 1988, p.36. Encontraremos mais adiante a citação do último fragmento. *Fé e Amor*, que evocamos imediatamente após, publicado em 1798, em uma outra revista (cf. *op.cit.*, p. 327).

[8] Igualmente sobre esta questão, Ayrault, Roger. *loc.cit*.

[9] *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn-Darmstadt-Zürich, 1958. (N. do T.)

[10] Precisemos que os números que acompanham aqui os fragmentos, segundo um hábito cômodo já tradicional em muitas edições, não aparecem nas publicações originais. Nelas, ao contrário, cada fragmento era separado do seguinte por um traço no meio da página.

[11] E os casos duvidosos são, sem dúvida, a cada vez, precisamente duvidosos, isto é, convidam a uma dupla leitura do texto, como podemos ver com o fragmento citado aqui em epígrafe (*L*. 4), ou com *Atheneaum* 24: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (DF, p. 51), no qual Ayrault vê exclusivamente o valor pejorativo do termo (*loc. cit*., p.120), enquanto a ironia pode perfeitamente ser acompanhada aqui da consciência da necessidade do fragmento, e, como veremos adiante, do “caos” na poesia moderna. Cf. de resto, a interpretação – ligada ao tema do fragmento-projeto – dada deste fragmento por Szondi, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1977, p.104.

[12] Cf. também *Athenäum* 305 (DF, p.101s).

[13] Assim como, para tomar apenas dois exemplos, tanto os *Fragmentos fisionômicos de Lavater* (na verdade suíço e não alemão), quanto os *Fragmentos de um anônimo* de Lessing.

[14] Sobre o motivo do "projeto", cf. o fim da *Carta sobre a filosofia* de Friedrich Schlegel. (Em *L'absolu littéraire*, "Sur la philosophie [à Dorothéa]", p. 247. N. do T.)

[15] Cf. Ayrault, *loc.cit*., p.119.

[16] O termo é emprestado de Gérard Genette. Devemos referir-nos a *Mimologiques* (Paris: Seuil, 1976) a propósito da concepção romântica da língua.

[17] Antes do anonimato coletivo dos *Fragmentos*, *Pólen*, assinado por Novalis, continha já alguns fragmentos de F. Schlegel e de Schleiermacher, acrescentados pelo primeiro. É F. Schlegel, igualmente, quem retirou alguns fragmentos do manuscrito de Novalis, reservando-os para a publicação coletiva. Também convém manipular com circunspecção esta prática de escrita coletiva: ela representou um ideal, por um momento, apenas para F. Schlegel, essencialmente, e para Novalis. Ela parece por outro lado – sem que isso impeça de analisar-lhe o ideal como tal – ter *também* correspondido a uma prática bastante ditatorial de F. Schlegel...

[18] Cf. também *Athenäum* 37.

[19] É preciso remetermo-nos aqui a toda a análise decisiva da visada do *sistema* e do *saber absoluto* que se encontra no *Schelling* de Heidegger [curso de 1963, publicado na Alemanha em 1971, e traduzido para o francês por J.-F. Courtine. Paris: Gallimard, 1971], p.91s. Iremos nos basear constamente nela.

[20] Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte do Romantismo alemão*. (tradução: Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999), o capítulo, "Sistema e conceito", p. 48s.

[21] O termo é de fato grego. Por exemplo no *Dicionário* de Bailly: *sýstasis*, do ático antigo, "ação de reunir, de organizar, de dispor." Do qual se aparenta o próprio *tò sýstema*, "1) conjunto, total, massa; 2) grupo de homens". O trecho a que se referem Lacoue-Labarthe e Nancy do *Schelling* de Heidegger é o seguinte: "O sistema não pode ser rejeitado, pois ele é necessariamente posto desde que o fato da liberdade é posto. Como assim? Se a liberdade de um indivíduo existe efetivamente, isso significa também que ela coexiste de uma certa maneira com a totalidade do mundo. Ora, é precisamente esta coexistência, esta con-sistência [*Zusammenbestehen*] – *sýstasis* – que designa o conceito, e mesmo já, o termo de "sistema". Heidegger, *Schelling*, *loc.cit*., p. 93. (N. do T.)

[22] Benjamin, *loc.cit*, tradução Seligmann, p. 53. (N. do T.)

[23] "Relève" é a tradução proposta por Jacques Derrida para a *Aufhebung* hegeliana. Os tradutores de *Margens da Filosofia*, Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães, traduziram o termo por "superar", o que não dá conta do sentido equívoco do termo alemão, ao mesmo tempo "suprimir" e "manter". Opto aqui por "render", que contém ao mesmo tempo o sentido de "substituir", e o paradoxal (dialético) de "capitular" e "lucrar". Derrida propõe pela primeira vez essa tradução no ensaio "O poço e a pirâmide", em *Margens da filosofia* (São Paulo: Papirus, 1991). (N. do T.)

[24] O texto joga com uma série de expressões francesas que contêm a palavra *oeuvre*, em geral de origem arquitetural. Assim, a primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, diz o seguinte sobre a oposição "*Dans l'oeuvre, hors d'oeuvre*": "Termos de arquitetura, que significam dentro do corpo da obra, fora do corpo da obra. Assim, diz-se que uma escada, que um gabinete é dentro do corpo da obra [*dans oeuvre*], praticado no corpo da obra, para dizer que ele situa-se no corpo da edificação. E diz-se que ele é fora da obra [*hors d'oeuvre*], para dizer que ele situa-se fora do corpo da edificação, fora do prumo das paredes". A este sentido literal de *hors-d'oeuvre* se somam muitos outros

metafóricos, como "fora do assunto tratado", ou o gastronômico, hoje em dia mais corrente, de: "entrada", "antipasto". "*En sous-oeuvre*", segundo a edição de 1932-35 do *Dicionário da Academia*, é uma: "Locução adverbial. Termo de arquitetura. Consertar as fundações [de uma edificação] sem o derrubar, sustentando-o". (N. do T.)

[25]A palavra francesa, *exergue*, "apresentação", "introdução", "epígrafe", que traduzo por "exórdio", retoma diretamente o étimo grego *ergon* (etimologia: *exergum*, "espaço fora da obra", do grego *ergon*, "obra"). O sentido primeiro da palavra francesa aparece em português nas palavras dicionarizadas (no Houaiss), mas pouco comuns, *exergo* (" espaço, em medalhas ou moedas, destinado à gravação de data ou de inscrição"), e *exergásia* ("acabamento, trabalho do solo, cultura da terra"). (N. do T.)

[26] Em seu ensaio *Poesia ingênua e sentimental*, surgido em 1795 (Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991), sobre o qual F. Schlegel fala longamente no prefácio de *Sobre o estudo da poesia grega*. O "ingênuo" recobriria mais precisamente o renascimento ou a ressurreição do natural (perdido) pela arte.

[27]Trata-se do fragmento 104, na classificação utilizada por Rubens Torres Filho. *Polén*. *loc.cit*. p. 93. (N. do T.)

[28] No "sentido" tomado pela palavra em Derrida (*La dissémination* [A disseminação]. Paris: Seuil, 1973) de uma dispersão estéril do sêmen e do sêmico em geral, ou seja, do signo e do sentido.

[29] *Athenäum* 77. DF p. 58. (N. do T.)

[30] Em *Estudo da poesia grega*.

[31] Seria preciso, a propósito, referir-se ao motivo do caos em Kant, para quem a necessidade de assegurar um uso regulador das Idéias – e um uso reflexivo do juízo –, sem entretanto poder ultrapassar este uso, é uma proteção contra o caos na qual, sem isso, seria abandonada a razão finita (cf. em particular a *Primeira Introdução da Crítica da Faculdade de julgar*).

[32] *Kunstchaos*, isto é, o caos produzido pela arte ou pela técnica filosófica – e, conseqüentemente, um caos está para o caos verdadeiro um pouco como o "ingênuo" está para o "natural".

[33] Conforme o que o próprio F. Schlegel escreveu no texto *Sobre a incompreensibilidade* (i.e. do *Athenäum*) publicado na última edição da revista, quando ele se espanta que não se tenha ainda compreendido, a partir dos fragmentos sobre a ironia, que dever-se-ia saber decifrá-la nos textos da revista. Sobre o conceito schlegeliano de ironia, que poderemos apenas tocar ligeiramente abaixo, cf. B. Allemann, *Ironie und Dictung*, (Pfulling: Neske, 1956), p. 55s. Observaremos, aliás, com Allemann (p. 60), que no próprio F. Schlegel (ao contrário do que se produzirá na sistematização posterior de Solger) os conceitos de *Witz* e de ironia se comunicam freqüentemente.

[34] Como o sublinha Benjamin (*O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução brasileira, *loc.cit*., p. 38), reside precisamente aí um dos pontos sobre os quais os Românticos se separaram de Fichte: enquanto que este propõe contra Descartes a primazia do Eu substancial sobre o pensamento, aqueles sustentam, apesar de Fichte, a primazia da reflexão, do refletir-se de todas as coisas, sobre o Eu. " Para Fichte – escreve Benjamin – a consciência é 'Eu', para os românticos, ela é 'si-mesmo' (*Selbst*)."

[35] Sobre o *Witz*, cf. o estudo de Ayrault (*loc.cit*., III, p.139s), assim que *Ironie und Dichtung* de Beda Allemann (*loc.cit*). Por outro lado, o tema da *mescla química*, investido completamente pelo *Witz*, é estudado por Peter Kapitza. *Die frühromantische Theorie der Mischung* [A teoria da mescla no primeiro romantismo] (Münich, 1968).

[36] Assim, Heidegger, após haver definido a dialética como nós o lembramos acima [no capítulo anterior, "Abertura"], pode escrever (*Schelling*. *loc.cit*., p.99): "Friedrich Schlegel diz em algum lugar

(*Athenäum* 82. DF p.59): 'uma definição que não seja chistosa não vale nada.' Podemos ver aqui uma transposição romântica da dialética idealista." Esta afirmação abre, entretanto, ao mesmo tempo, a questão, como podemos ver, do que se joga exatamente na *transposição* como tal, ou no "jogo" que subsiste entre o idealismo e o romantismo.

[37] "Deve-se ter chiste, sem o querer ter; senão surge zombaria [*Witzelei*], estilo alexandrino do chiste (DF p. 52). (N. do T.)

[38] Quanto ao privilégio da *escrita* em geral, nos remeteremos, no que concerne a F. Schlegel, à *Carta sobre a filosofia*, e no que concerne a Novalis aos *Diálogos* (publicados em *Pólen*. *loc.cit*.). Qualquer que seja este privilégio, ela não abarca nunca verdadeiramente no romantismo um pensamento da escrita comparável ao da nossa nodernidade, e, mais especialmente ao de Blanchot ou de Derrida. Iremos nos convencer disso, por exemplo, seguindo nos textos o motivo do "espírito da letra" que funciona sempre no mínimo de maneira ambivalente. Se, contudo, o romantismo deixa na verdade abrir-se alguma coisa da possibilidade de um pensamento da escrita – como o observaremos adiante –, será antes a partir do motivo da fragmentação do que do da escrita.

[39] Termo de biologia. Segundo o Houaiss: "Modo de crescimento por transformação e incorporação dos elementos formadores, característico dos seres vivos, que contrasta com o crescimento por aposição, observável nos minerais." Vem do termo francês, *intussusception* (1650), "introdução de um corpo organizado de matérias nutritivas que ele absorve e assimila". (N. do T.)

[40] "L' Athenaeum" em *L'Entretien Infini*, Paris: Gallimard, 1969, p. 517s para as citações que se seguem.

FRIEDRICH SCHLEGEL E NOVALIS: POESIA E FILOSOFIA

Márcio Seligmann-Silva*

> *"Não existe nenhuma poesia ou filosofia totalmente puras" (Schlegel 1963: XVIII 24 [II 74])*
>
> *"Toda prosa é poética" (Schlegel 1981: XVI 89 [V 40])*
>
> *"Tudo deve ser* poético*" (Novalis 1978: I, 737)*

Seria um erro dizer que a teoria romântica da prosa é mais radical e revolucionária do que a sua teoria da poesia. Antes de mais nada porque essa teoria da poesia é já ela mesma uma teoria da prosa, a saber, da impossibilidade de distinção entre esses dois registros – de dentro da tentativa de aprofundar a autonomia do poético. É essa estrutura de pensamento aporética, típica do romantismo, que marca as suas reflexões sobre o nosso tema. Essa estrutura do *double bind* se encontra também, por exemplo, em autores mais próximos de nós, como nas reflexões de Walter Benjamin e de Derrida sobre a tradução e sobre a diferença entre o poético e o prosaico.[1] Tratarei aqui da teoria romântica da poesia/prosa do ponto de vista da concepção romântica de filosofia (como passagem para o poético). Não poderei me deter, no entanto, na teoria romântica da poesia universal, a saber na teoria da prosa (poética) como superação da diferença entre a prosa e a poesia. Recordo apenas que foi dessa doutrina do *romance* como forma que dissolve toda a história dos gêneros que se originou a concepção moderna de Literatura que não permite mais uma separação estanque entre o poético e o filosófico. (Seligmann-Silva 1999:68ss.).

---

*Márcio Seligmann-Silva, Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Livre de Berlim, é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na UNICAMP. Publicou *Ler o Livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética* (Iluminuras, 1999), *Adorno* (Publifolha, 2003). Organizou os volumes, *Leituras de Walter Benjamin* (AnnaBlume, 1999) e *História, Memória, Literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes* (Editora da UNICAMP: 2003). Co-organizou o volume *Catástrofe e Representação* (Escuta, 2000). É tradutor de *Laocoonte* de G.E. Lessing, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* de Walter Benjamin, *O Mito Nazista* de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy e *Constelação Pós-nacional* de J. Habermas.

Filosofia como poesia

A poesia, para Novalis e Schlegel, era vista antes de qualquer coisa como *poiesis*, como criação e ação. Essa mesma concepção encontra-se na teoria da prosa desses autores. A filosofia e a prosa encontravam-se intimamente conectadas na concepção romântica de linguagem. O princípio (positivo) de contradição, que guia o *double bind*, permite aos românticos *ao mesmo tempo* afirmarem a relação da filosofia com a comunicação, *Mitteillung* (em oposição à apresentação, *Darstellung*, produtiva da poesia), com o desvendamento, *Enthüllung*, com a conceituação, a descrição etc., *e* com a poesia transcendental, ou seja, ela também seria meio da (re)poetização (ou romantização) do mundo. Expondo esse fato no vocabulário da lógica do suplemento: a prosa seria para esses autores o mal somado ao mal na busca de superação do mal originário (o "pecado original", a "queda"). Se essa lógica do suplemento é mantida por eles, isso ocorre apenas *dentro* de uma crítica dessa lógica – pois, como é conhecido, a crítica dessa estrutura suplementar do pensamento não consegue escapar do seu campo de forças.

Se a filosofia confunde-se muitas vezes entre os românticos com o pensamento guiado pelos juízos determinantes da tipologia que Kant fizera na abertura da sua Terceira Crítica, por outro lado, aqueles autores percebem que a subsunção do individual ao geral não se pode abstrair da estrutura abissal do *círculo* hermenêutico. Não há geral sem o individual, assim como não há individual sem o geral: "Eu não posso conhecer os indivíduos por meio do gênero, mas o gênero por meio dos indivíduos, mas é claro que devemos sempre ter sob os olhos a Idéia quando da observação dos indivíduos" (Novalis 1978: II, 182). Não há o gênero, *Gattung*, fora do individual, assim como não há filosofia sem poetar, *Dichten*. O poético como registro do individual-universal em oposição ao filosófico, como registro do geral-abstrato, devem ser aproximados e mesclados. Ou seja, a percepção da circularidade e da determinação recíproca do individual e do geral levou os românticos a uma desconstrução desses dois pólos – a conseqüência oposta a que a teoria hermenêutica "tradicional" chegou. O ideal de uma ciência segundo o modo de ver poético seria, na formulação de Novalis: "Cada objeto [*Gegenstand*] (praticamente) deixa-se tomar como o objeto [*Object* (sic)] de uma ciência particular" (Novalis 1978: II, 695). Ele contrapõe ao procedimento analítico do juízo que separa, "das trennende Urteil" (sic), que faz com que se perca o valor de cada "aparição [...] enquanto membro de um todo", o poder da poesia: "A poesia cura as feridas abertas pelo entendimen-

to. Ela consiste justamente em partes em oposição" (Novalis 1978: II, 814). Mas essa contraposição entre a poesia e o entendimento, que é apenas "momentânea", deve ser compreendida como um estratégia de crítica do modelo da verdade como produto do pensamento lógico. Para Novalis e Schlegel, o ideal, como ainda veremos mais de perto, permanece sendo a unificação dos dois registros.

A filosofia enquanto prosa produtiva não visaria à "descoberta" de uma verdade dada de antemão,[2] mas sim ao desdobramento de uma "ausência", de um *Problema* cuja solução é a própria *atividade* filosófica: "Assim como não comemos para nos apropriarmos de um material totalmente novo, desconhecido [*Fremde*] – do mesmo modo não filosofamos para achar verdades totalmente novas, desconhecidas" (Novalis 1978: II, 355), escreveu Novalis. O seu modelo e o de F. Schlegel de filosofia deixa-se aproximar do que Rorty (1982:92) pretendeu derivar da *Phänomenologie* de Hegel, ou seja, a concepção da filosofia como uma cadeia de textos que se somam constituindo uma obra infinita. Schlegel afirmou nesse sentido que a filosofia se resumia à sua história ("A filosofia é decerto nada senão a *História da Filosofia*", Schlegel 1963: XVIII, 137 [III 187]; "História não é nada senão Filosofia e esses nomes poderiam ser totalmente trocados", Schlegel 1963: XVIII, 226 [IV 382]). A sua definição irônica do filósofo como aquele que *crê* na possibilidade de se conhecer o universo (Schlegel 1963: XVIII, 230 [IV 432]) também vai nesse sentido de crítica ao modelo representacionista da filosofia. A esse modelo ele e Novalis contrapõem o da filosofia como *práxis*, que é aproximada da atividade – criativa, *poietica* do – *Genie*[3]: "A Filosofia só pode ser apresentada de modo prático e, como a atividade do gênio, não se deixa em geral descrever" (Novalis 1978: II, 828). O *Genie* é caracterizado como aquele que constitui um sistema fechado em si mesmo. Se o objetivo do filósofo é tradicionalmente a compreensão do mundo, o filósofo-gênio é por sua vez marcado pela incapacidade de ser compreendido ("Faz parte da essência do Gênio que ele seja um *Sistema* por si e que, portanto, ninguém mais compreenda um Gênio", Schlegel 1963: XVIII, 112 [II 996]). O saber, *Wissen*, seria, assim como a arte, "coisa de gênio" (Schlegel 1963: XVIII, 344 [V 271]), e cada obra do *Genie* para Schlegel "pode até ser clara aos olhos, mas eternamente misteriosa para o entendimento" (Schlegel 1967: II, 322). Daí por que para ele "um filósofo entende tão mal ao outro, ou talvez ainda menos, do que um poeta ao outro" (Schlegel 1963: XVIII, 112 [II 997]). Mas isso não implica uma simples desvalorização da filosofia. A individualidade da linguagem (assim como a da poesia ou da arte) é resgatada pelos

românticos contra o acento iluminista (e humanista, retórico) na sua universalidade. A concepção do *Genie* da língua é aplicada a cada língua particular; por assim dizer, cada indivíduo falaria apenas um idioleto, pois a língua é a expressão da sua individualidade, de sua forma de ler o mundo: "Cada pessoa tem a sua própria língua. Língua é expressão do espírito. Línguas individuais. Gênio-da-língua" (Novalis 1978: II, 349), escreveu Novalis ao seu modo tipicamente enigmático – "indescritível".[4] A filosofia não é para os românticos "superada" devido a essa incompreensão entre as línguas. Ela constitui antes uma *atividade* central para eles. Como Fichte, Novalis vê na filosofia "o *ideal da ciência* em geral" (Novalis 1978:II, 623); ela seria um *esquema* desse Ideal, a saber, da "inteligência mesma". O núcleo dessa concepção de filosofia é, portanto, a teoria do funcionamento do pensamento.

Na verdade, já Fichte tinha uma concepção prática da filosofia: não no sentido kantiano da filosofia moral, mas na medida em que transformou a filosofia em *ato filosófico*, em ação, *Tathandlung*, do eu que põe a si mesmo e que existe apenas em função desse pôr (Fichte 1971: I, 96). Novalis e Schlegel levam essa concepção mais adiante com a sua entronização da ação do Eu, com a sua concepção de poesia (romântica) universal e de poeta transcendental. Pensar, falar e agir são conectados nessa visão de mundo, e a linguagem oriunda dessa constelação é mágica, absolutamente criadora – como a linguagem de Deus no início da Bíblia: "Pensar é falar. Falar e atuar e fazer são uma operação modificada. Deus falou faça-se luz e fez-se" (Novalis 1978: II, 531). Para Novalis "um *pensamento* é necessariamente *lingual* [*wörtlich*]" (Novalis 1978:II, 705). Do mesmo modo que para ele a linguagem é uma ação criadora, também não há uma realidade fora do universo lingüístico. "Tudo deixa-se descrever[5] – Verbis. Todas as atividades são ou podem ser acompanhadas por palavras – assim como todas as representações [*Vorstellungen*] do Eu" (Novalis 1978: II, 676). Inspirado por Plotino, Novalis critica o meio idealismo de Kant e de Fichte – "em nada *poético*" – e prega um experimentar ativo: "O meio livre de geração da verdade ainda pode ser muito ampliado e simplificado – a saber, aperfeiçoado. [...] Deve-se poder em toda parte presentificar a verdade – em toda parte *representar* (no sentido ativo, produtivo)" (Novalis 1978:II, 687). Novalis via na "crença na representação verdadeira, perfeita" a fonte da "superstição e do erro" (Novalis 1978: II, 637); a sua visão *poiética* da linguagem impedia-o de diferenciar "os signos da linguagem [...] dos demais fenômenos" (Novalis 1978:II, 691). Nesse ponto também Novalis pretendia apenas levar adiante um ideal que ele já vira em Fichte, a saber "a exigência fichteana do simultâneo pensar,

atuar e observar" (Novalis 1978:II, 610). A imaginação, *Einbildungskraft*, seria o órgão dessa unidade, assim como é ela que une o filosofar e o poetar (Novalis 1978: II, 182). Através do "magismo ou do sintesismo da Fantasia" ("Magismus oder Synthesism der Fantasie") a filosofia torna-se para Novalis "Idealismo mágico" (Novalis 1978:II, 671). Em vez da descrição analítica – que estaria ainda na esfera da filosofia como representação/*imitatio* do mundo, como busca da conceituação para uma verdade ainda não-nomeada, Novalis fala da definição geradora, dos "nomes geradores" como "palavra mágica" (Novalis 1978:II, 381s). Em vez da representação, da concepção da filosofia como tradução no sentido platônico deste termo, os românticos pregam um modelo (auto)gerativo da mesma. Schlegel também via na noção de *verdade* uma função relacional: "Verdade refere-se a *relações*, não a *coisas*" (Schlegel 1963:XVIII, 410 [V 1076]). Como para ele "*As coisas encontram-se na consciência*" (Schlegel 1963:XVIII, 449 [VI 197]) e "o pensamento é produtivo", a *verdade* só pode ser pensada a partir de cada indivíduo produtor: "*Toda verdade é relativa*" (Schlegel 1963: XVIII, 417 [V 1149]).[6]

Estilo

O elemento ativo que os românticos atribuem à filosofia expressa-se também no *estilo* da sua exposição. A conhecida oposição dos românticos à exposição sistemática é parte dessa concepção *poiética* da filosofia. Jacobi fora um dos primeiros a introduzir a noção de "certeza imediata", "unmittelbar Gewißheit" (denominada por ele também "sentimento", "Gefühl"), que não pode ser fundamentada na definição do saber, "Wissen", que, de outro modo teria a forma de uma regressão infinita. "Jacobi denominava 'sentimento' ['*Gefühl*'] (ou 'crença') o saber que se expressa acerca de uma proposição incondicional [*un-bedingt*, não-coisificada]. 'Crença' quer dizer: ver sem mais um fato como certeza que justamente parece evidente sem carecer de uma fundamentação extra" (Frank 1995: 17). O saber era visto por Novalis e Schlegel como uma complementação recíproca entre "crença" e "pensar": "A filosofia não deve simplesmente iniciar com proposições *não-fundamentadas*, mas também *contraditórias*, para tornar visível o totalmente místico. Saber in-condicionado é *crença*" (Schlegel 1963: XVIII, 407 [V 1045]). Os primeiro românticos foram profundamente marcados por essa idéia e a aplicaram ao seu próprio estilo. Em vez da análise e da argumentação comprobatória das hipóteses, eles pregam um estilo absolutamente tético, a saber nas palavras de Schlegel: "*Construir* ao invés de definir" (Schlegel

1963: XVIII, 388 [V 815]). “Se toda verdade é subjetiva, então também a sua prova deve o ser. Assim faz-se a magia da Retórica” (Schlegel 1963: XVIII, 75 [II 563]). Novalis também tratou do “poder retórico do *afirmar*” (Novalis 1978: II, 502). Para ambos há um *limite* do compreensível, a partir do qual não há mais espaço para o estilo demonstrativo da filosofia; apenas o *racional*, *Vernünftiges*, pode ser compreendido, já a Natureza, para Schlegel, só pode ser *vista* (Schlegel 1963:XVIII, 316 [IV 1484]). “(Quanto mais clássico, parvo, um filósofo é, tanto mais ele se prende a essa *epideixis*). Apenas a apresentação histórica que constrói, que não carece de mais nenhuma forma demonstrativa, é *objetiva*. A demonstração pertence, portanto, à popularidade [*Popularität*]. Nada deve e nada pode ser provado” (Schlegel 1963: XVIII, 35 [II 174]), afirmou Schlegel, num tom que para um leitor moderno remete à aversão de Wittgenstein ao procedimento argumentativo na exposição filosófica.[7] A recepção da filosofia de Fichte se daria via “sentido e formação”, “Sinn und Bildung”, e não via “demonstração”. O incompreensível não se torna compreensível via esclarecimento (Schlegel 1963:XVIII, 35 [II 178]), do mesmo modo que polemicamente Schlegel nega que haja um “saber particular filosófico” (Schlegel 1963:XVIII, 344 [V 271]). A concepção de apresentação, *Darstellung*, era, para os românticos, inseparável do seu conceito de poesia. “A *apresentação* é para a poesia o que o provar é para a filosofia” (Schlegel 1963:XVIII, 385 [V 774]), afirmou Schlegel no seu modo peremptório. Se na definição do poético o importante era a acentuação, a saber a *posição* do poético como “*darstellerisch*”, o que apresenta, em oposição ao filosófico como comunicativo-discursivo, na medida em que os românticos elaboraram um conceito afirmativo da filosofia, eles buscaram alargar o seu horizonte. A noção de teoria que deveria dominar nessa nova definição da filosofia é a que Schlegel expôs no seu *Gespräch über die Poesie* (*Conversa sobre a Poesia*) ao determinar o que seria uma teoria do romance, “que seria uma teoria no sentido originário da palavra: uma intuição espiritual do objeto com todo o ânimo calmo e sereno, como convém ver o valioso jogo das imagens divinas na alegria festiva.” E ele logo em seguida acrescenta: “Uma tal teoria do romance deveria ser ela mesma um romance” (Schlegel 1967:II, 337).

No local tradicionalmente ocupado pelo conhecimento “de fatos”, de elementos estáticos, os românticos colocaram o próprio processo do conhecimento como construção de um saber; em vz de definirem o que o conhecimento seria, eles repetem o movimento infinito de sua criação (cf. Neumann 1976:270). O que eles valorizam na exposição filosófica não é a capacidade

analítica, mas sim, como, se pode ver, por exemplo, no caso do famoso ensaio de Schlegel sobre Lessing de 1804, a dramaticidade da exposição.[8] A exposição filosófica compartilha do registro da *Darstellung* na medida em que ela se torna apenas uma *indicação* para o caminho que o receptor deve seguir com o seu próprio pensamento. Schlegel "mimetiza" a teoria do seu objeto de estudo nesse ensaio (Lessing, e sobretudo as idéias do *Laokoon*), na medida em que ele acentua a importância da *ordem* dos pensamentos ("Folge der Gedanken") na exposição prosaica; o essencial nas obras de Lessing não seria tanto as suas idéias tomadas individualmente, mas sim o seu "estilo", "a marcha do seu pensamento", que é "genial", repleta de "viradas surpreendentes" (SCHLEGEL 1988a:III, 43). Schlegel descarta o sistema fechado como o modo de exposição da filosofia: a filosofia não teria nada a expor a não ser a sua própria busca. O seu *resultado* é "indizível", "Unausprechlich". A filosofia deve também compartilhar da "autonomia" do poético e da sua o-posição a um fim (*Absicht*) determinado: o seu critério não é nem "*aplicação*", "*Anwendbarkeit*", nem tampouco "*comunicabilidade*" (SCHLEGEL 1963: XVIII, 9 [I 54]; 19 [II 9]).[9] A filosofia é definida como um eterno ir e vir entre os pensamentos, como um oscilar, *Schweben*, infinito:

> O conceito, já o nome mesmo da filosofia e também toda a sua história nos ensinam que ela é um eterno buscar e não poder encontrar; e todos artistas e sábios concordam quanto ao fato de que o mais elevado é indizível, ou seja, em outras palavras: toda filosofia é necessariamente mística. Naturalmente; pois ela não possui nenhum outro objeto e não pode ter outro que não aquele que é o mistério de todos os mistérios; um mistério só pode e deve ser comunicado de um modo misterioso. [...] Daí, finalmente, a alegoria na expressão do filósofo perfeito, positivo; a identidade da sua doutrina e conhecimento com a vida e a religião e a passagem da sua visão para a poesia mais elevada; daí também, por fim, aquela forma da filosofia que sob todas as condições e em todas as situações é a duradoura e a que lhe é propriamente essencial, a dialética. Ela não se vincula meramente à reconstrução de uma conversa, ela encontra-se por toda parte onde ocorre uma mudança oscilante dos pensamentos em conexão progressiva, ou seja, em toda parte onde ocorre filosofia. A sua essência, portanto, consiste justamente na mudança oscilante, na eterna busca e nunca poder encontrar [...] (SCHLEGEL 1988a:III, 78s.)

Nessa descrição da filosofia como passagem para a alegoria e para a poesia em decorrência da *indizibilidade* do mais elevado somos levados ao tema do simbólico na teoria do conhecimento e na estética românticas. Poder-se-ia demonstrar em que medida a teoria romântica do *arabesco* já continha – de modo tenso e aberto, não "resolvido" – a polaridade do simbólico e da crítica da representação.[10]

O trabalho do filósofo dá-se, portanto, via terminologia e alegoria, intuição e discursividade, costurando entre "mundo fenomênico" e o "ideal". Essa mesma dualidade ocorre na linguagem poética que nunca pode se autoaniquilar enquanto meio, que sempre é expressão (indireta): "Toda autêntica comunicação é simbólica" (Novalis 1978:II, 354), escreveu Novalis. Essa dualidade da filosofia não é na verdade nada mais do que uma manifestação da lei da *Darstellung*. Novalis a resumiu na fórmula: "A troca de esferas é necessária em uma apresentação perfeita – O sensível deve ser apresentado espiritualmente, o espiritual sensivelmente" (Novalis 1978:II, 194). Desse modo voltamos, portanto, à concepção romântica do saber, como construção, como oscilação, *Schweben*. À diferença da noção tradicional do panteísmo, nos românticos o todo não é um constructo transcendente, que iria além do somatório das partes, mas resultado do movimento das mesmas. A infinitude da filosofia é uma resposta à infinitude do movimento da *Setzung*, do pôr, da reflexão. A concepção do todo como um sistema constituído a partir da interação recíproca das suas partes foi exposta de modo exemplar por Novalis nos seus *Fichte-Studien*: "Apenas o todo é *real* – Apenas a coisa seria absolutamente real que não fosse novamente *parte constante*. O todo consiste aproximadamente – como as pessoas jogando que, sem cadeiras, sentam-se num círculo uma no joelho da outra" (Novalis 1978:II, 152). Desse modo Novalis e Schlegel adiantaram a concepção saussuriana da linguagem segundo a qual "em cada elemento lingüístico está contido o sistema *inteiro*" (Menninghaus 1987:58). A *parole* e a *langue* têm uma relação sobredeterminante, a segunda (a linguagem como um *todo*) não podendo existir sem a primeira (a sua execução *prática*): assim como também para Wittgenstein "as palavras não falam para você a partir de si; uma palavra tem significado apenas em uma frase" (Wittgenstein 1984:87).

A filosofia não se caracteriza por um movimento retilíneo – de gradual esclarecimento do mundo – mas sim cíclico, sendo que as "curvas", *Winkel*, do pensamento expressam justamente o seu caráter arbitrário (Schlegel 1963: XVIII, 229 [IV 421]). A filosofia como uma *Trieb* insaciável, como um ir e vir entre certezas e ceticismos (um jogo entre luz e sombra), é um tema constante dos fragmentos de Schlegel: "Ceticismo é o estado da reflexão oscilante" (Schlegel 1963:XVIII, 400 [V 955]). "O todo deve iniciar com uma reflexão sobre a infinitude da pulsão de saber. [...] (O itinerário dessa metafísica deveria se dar em muitos ciclos, sempre em frente e maior). Quando atingir o fim, deveria *sempre reiniciar a partir do início* – alternando entre caos e sistema, o caos preparando para o sistema e então um novo caos. (Esse

itinerário é muito filosófico.)" (SCHLEGEL 1963:XVIII, 283 [IV 1048]). A filosofia como um movimento de eterna autogeração e autodestruição (SCHLEGEL 1963: XVIII, 111 [II 987]) é um resultado da concepção relativista da verdade (SCHLEGEL 1963:XVIII, 131 [III 113]), sendo que assim como a poesia, para os românticos, era caracterizada por um centro duplo (harmonia e alegoria[11]), do mesmo modo o sistema e o caos constituiriam o "centro duplo" da filosofia: "A filosofia é uma elipse que contém dois centros" (SCHLEGEL 1963:XVIII, 340 [V 217]). Esse elemento dinâmico, ativo, como parte essencial da filosofia é uma conseqüência do postulado romântico da *Setzung* (o pôr) como princípio da mesma que se diferencia da solução fichteana: "No meu sistema o último fundamento é efetivamente uma *prova alternante*. No de Fichte um postulado e uma proposição incondicional" (SCHLEGEL 1963:XVIII, 521 [Anexo II 22]), afirmou Schlegel. A conseqüência dessa concepção, para os românticos, é aquele princípio da infinitude da filosofia a que já me referi aqui, como aliás Benjamin o demonstrou na primeira parte da sua dissertação sobre o conceito romântico de crítica (BENJAMIN 1993:51), lançando mão, por exemplo, desse importante fragmento:

> Na base da filosofia deve repousar não só uma prova alternante [*Wechselbeweis*], mas também um *conceito alternante* [*Wechselbegriff*]. Pode-se a cada conceito e a cada prova perguntar novamente por um conceito e pela sua prova. Daí a filosofia ter de começar, como a poesia épica, pelo meio, e é impossível recitá-la e contar parte por parte de modo que a primeira parte ficasse completamente fundamentada e clara para si. Ela é um todo, e o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta, mas sim, um círculo. O todo da ciência fundamental deve ser derivado de duas idéias, proposições, conceitos, intuições sem recurso a outra matéria. (SCHLEGEL 1963:XVIII, 518 [Anexo II 16])

Novalis já lera em Jacobi que, na medida em que conectamos um predicado a um objeto, nós determinamos o mesmo. O *é* da fórmula *a é [igual a] a* não apenas representa um juízo predicativo, mas também estabelece o ser de *a*. A filosofia como *Darstellung*, no sentido romântico dessa palavra, significaria a solução do insolúvel: "Se o caráter do problema dado é a não-solução, então nós o solucionamos se nós apresentarmos a sua insolubilidade. – Nós sabemos o suficiente de *a* quando nós vemos que o seu predicado é *a*" (NOVALIS 1978:II, 613).

Como Schlegel afirmou num dos fragmentos da *Athenäum*, a filosofia deveria ser uma unidade – como num tirso ou num arabesco – entre retas e curvas. A filosofia moderna teria o problema de justamente ter "retas demais" e de não ser suficientemente cíclica (SCHLEGEL 1967:II, 171). O elemento cíclico é visto *ao mesmo tempo como um pólo alternante com a reta e*

como superação dessa polaridade. A filosofia cíclica não é nada mais do que "o transcendental realizado" (Schlegel 1963:XVIII, 350 [V 359]), ou seja, a tentativa de ligação do ideal e do real, que para Schlegel e Novalis é sempre paradoxal: "A mais elevada *apresentação* do inconcebível é síntese – unificação do que não pode ser unido – pôr da contradição, como não-contradição" (Novalis 1978:II, 16)12, afirmou o último. E ainda: "Apenas via um salto [*Sprung*] vai-se do universal arbitrário, de n – para o singular, individual – determinado. O manuseio da efetividade segundo a fórmula do necessário fornece o ideal. (Todas as relações autênticas são simultaneamente mediatas e imediatas.)" (Novalis 1978:II, 643). E Schlegel escreveu por sua vez: "A passagem é sempre um salto" (Schlegel 1963:XVIII, 304 [IV 1325]). Esse salto, *Sprung*, que marca cada passagem, cada *volta* do pensamento, e que constitui a própria filosofia, caracteriza-a como um *perpetuum mobile*, um eterno *saltar* que constitui o seu próprio *Ur-Sprung* (origem) como um esquema da proto-posição, *Ur-Setzung*. Novalis também caracterizou a filosofia como uma (paradoxal) resposta à atração pelo desconhecido; para ele todo "pensado" "prende-se [...] ao impensável" (Novalis 1978:II, 423). Ou ainda: "O desconhecido, misterioso, é o *resultado* e o *início* de tudo [...] O conhecimento é um meio para se atingir novamente o não-conhecimento" (NOVALIS 1978:II, 536). O problema, a tarefa infinita, em termos fichteanos (depois retomado no conceito benjaminiano de *Aufgabe* como tarefa/abandono do tradutor), é tanto o início como o resultado da filosofia. O motor que estaria na fonte da filosofia é uma casa vazia, que Novalis denomina *Erkenntnißvermögen*, faculdade de conhecimento.

> O *desconhecido* é o *atrativo* da faculdade de conhecimento. O conhecido não atrai mais. Absolutamente desconhecido = atrativo absoluto. *Eu prático*. A faculdade de conhecimento é a si mesma – o *mais elevado atrativo* – o absolutamente desconhecido (Novalis 1978:II, 379).

Ou seja, o conhecimento é novamente descrito como um movimento circular de auto-reflexão13 e *auto-poiesis*. Há uma concepção positiva do desconhecido e da não-compreensão, *Unverständlichkeit*; eles são a força produtora do saber, e um lado só existe em função do outro. Schlegel expressou essa concepção de modo mais acabado no seu *Über die Unverständlichkeit* (*Sobre a incompreensibilidade*). A defesa do "lado obscuro do conhecimento" que se lê nesse texto não deve ser confundida com uma mera apologia da impossibilidade de se penetrar nos mistérios do universo e da nossa alma. Para além da evidente ironia contra um certo Iluminismo, Schlegel antes

constata a total dependência entre o saber e o não-saber; percebe o conhecimento como um jogo, e mesmo, como uma simulação, *Verstellung* – a "solução" romântica para a questão da *Vorstellung*, representação – e hipocrisia, *Heuchelei*. O *soleil noir* aparece como apenas a outra face inexorável do sol luminoso.

> Mas será que a incompreensibilidade é algo tão completamente ruim e desprezível? – Parece-me que a salvação das famílias e das nações baseia-se nela; se não sou iludido por tudo, Estados e Sistemas, as obras mais artificiais das pessoas, [são] freqüentemente tão artificiais que não podemos parar de admirar a sabedoria do criador que aí se encontra. Uma porção incrivelmente pequena é suficiente se ela for conservada de modo inviolavelmente fiel e puro, e nenhum entendimento pecador deve ousar aproximar-se das fronteiras santas. Sim, o mais precioso que a humanidade possui, o contentamento interno mesmo depende, como qualquer um pode facilmente sabê-lo, em última análise, em algum lugar, de um de tais pontos que devem ser deixados na escuridão para que o todo seja suportado e conservado, e essa força seria perdida no mesmo momento em que se quisesse dissolvê-lo no entendimento. Na verdade vocês se assustariam se todo o mundo, como vocês o exigem, uma vez se tornasse seriamente de todo compreensível. E esse mundo infinito mesmo não é formado via compreensão a partir da incompreensibilidade ou do caos? (Schlegel 1967: II, 370)[14]

Ordo inversus

A visão do saber como o avesso do não-saber e, portanto, da identidade como jogo de determinação e diferença fez com que Novalis acentuasse reiteradas vezes o fato de que só há definição através da saída do objeto a ser definido, só há *a* se *não-a*, ou como ele expressou: "A essência da identidade só deixa-se expor em uma pseudo-proposição. Nós abandonamos o idêntico para apresentá-lo" (Novalis 1978:II, 8). Toda definição, portanto, é também um reflexo, uma inversão (Novalis 1978:II, 19). "O ponto de vista relativo sempre inverte a coisa" (Novalis 1978:II, 27); "O eu analítico alterna novamente com si mesmo – como o eu pura e simplesmente – na intuição – Alternam imagem e ser. A imagem é sempre o avesso do ser. O que é a direita na pessoa, é a esquerda na imagem" (Novalis 1978:II, 47; cf. Frank e Kurz 1977). F. Schlegel também expressou essa mesma ordem de idéias, como em seu "Über Lessing": "De modo total e em sentido rigoroso ninguém conhece a si mesmo. [...] não podemos ver o solo sobre o qual estamos" (Schlegel 1967:II, 115). Essa lei da determinação recíproca dos opostos ele elevou à lei da *Bildung* (formação/cultura) mesma, i. e. só a partir da saída de si que se desdobra e se cria o si mesmo. "*Bildung* é síntese antitética e perfei-

ção até a ironia. – Em uma pessoa que atingiu uma certa altura e universalidade da *Bildung* o seu interior é uma cadeia progressiva das revoluções as mais monstruosas" (SCHLEGEL 1963:XVIII, 82s. [II 637]). A auto-negação e a contradição levam a essas revoluções (a essas mudanças de posição) que resultam na *Bildung*, a saber, na construção do *ser*. Essa concepção do ser, da identidade, é aqui totalmente diversa da que se vê, por exemplo, em Herder. Não se trata de uma imitação de si mesmo, que estaria no fim da *Bildung* e da filosofia, mas sim de uma concepção *poiética* do eu como (auto)criação a partir do seu "próprio ser", que para os românticos implica sempre necessariamente uma relação construtora com o "não-eu". No seu curso de filosofia de Colônia, Schlegel determinou como sendo uma das leis principais "de todo tornar-se" a que anuncia o "*saltar no oposto*" ("*Überspringens in das Gegenteil*", SCHLEGEL 1964:XIII, 25). Para ele e Novalis o Eu existe apenas no trânsito "fora de si", o *ek-sistieren* apresenta-se como *Ek-stasis* (FRANK 1995: 26, 31): "O eu puro nós vemos, portanto, sempre fora – o eu puro é o objeto. Ele está em nós e nós o vemos ao mesmo tempo fora de nós" (NOVALIS 1978:II, 40). O Eu puro é visto como uma ficção necessária – ou seja, dentro do paradigma do *double bind*, como impossibilidade e necessidade: "tudo que é puro também é uma ilusão da imaginação – uma ficção *necessária*" (NOVALIS 1978:II, 87). O princípio que guia o nosso conhecimento é o da *ordo inversus*.[15] Em vez do regime monológico, Schlegel prega um eterno dualismo: "A *intuição intelectual* não é nada senão a consciência de uma harmonia preestabelecida, de um dualismo necessário e eterno" (SCHLEGEL 1963: XVIII, 280 [IV 1026]).

Para os românticos a poesia era ela mesma uma força *auto-poiética* e irredutível. O *espírito* do texto constituiria um ser "infinito" (SCHLEGEL 1963: XVIII, 115 [II 1044]). O absoluto literário que os primeiros românticos fundaram é também uma figura da sua filosofia, a saber da filosofia como *auto-poiesis*. O discurso filosófico romântico é uma constante reflexão sobre esse absoluto que estaria na origem da filosofia e para o qual haveria apenas uma "expressão *sem-nome*" (NOVALIS 1978:II, 524). A crítica ao sistema origina-se justamente da impossibilidade de se nomear, "conceituar" e conhecer o *Absoluto* ("Assim que algo é sistema, então ele não é absoluto. A unidade absoluta seria algo como um caos de sistemas"; SCHLEGEL 1964: XII, 5), sendo que esse absoluto, como vimos, não seria nada mais do que essa própria "busca". Por outro lado, com relação ao outro pólo do sistema, o caos, Schlegel escreveu: "A essência do caos parece localizar-se na sua absoluta negatividade" (SCHLEGEL 1963:XVIII, 228 [IV 406]). A Poesia – ou o poéti-

co, que pode atuar em qualquer discurso – seria a única forma de conhecimento do *todo* e, portanto, de “re-conhecimento” do Caos, porque ela seria a linguagem da *Umweg*, do desvio, que nos guiaria para o caminho que permite a *visão* correta desse todo. Essa concepção topográfica da verdade representa mais uma revolução romântica do que uma repetição e continuidade. À poesia caberia, portanto, não apenas a possibilidade de “salvar” o individual do domínio da abstração conceitual homogeneizadora, mas também a *perspectiva* que permite a visualização do todo. O percurso mais individual, é na verdade o único possível e a única forma de se *ver* o “centro”: “Eu pronunciei algumas idéias, que indicam para o centro, eu saudei a alvorada a partir da minha visão, do meu ponto de vista. Quem sabe o caminho, faça o mesmo a partir de sua visão, de seu ponto de vista” (Schlegel 1967:II 272), escreveu Schlegel referindo-se às suas próprias *Ideen*.

A filosofia para Novalis só existe enquanto interação – em *Wechselwirkung*, ação alternante, vale dizer – com a poesia. Se o poético é tanto representante do *individual* como da *visada* do *todo*, o filosófico representa o momento universal, um não podendo *ser* sem o outro. Para Novalis, portanto, “a poesia é o herói da filosofia”.[16] A faculdade central da poesia, ou seja a imaginação, e a da filosofia, o entendimento, também não podem agir isoladamente: sem a imaginação com o seu trabalho de esquematização transcendental não há conceitos; do mesmo modo, sem esses últimos, não há um sentido, um nexo significante para cada uma das partes. Essa idéia tanto Novalis como Schlegel expressaram de várias maneiras:

> Unidade do *entendimento* e da *imaginação*. Sem filosofia fica-se desunido no que concerne às forças essenciais – São duas pessoas – Um com entendimento – e um poeta.
> Sem filosofia, poeta incompleto – Sem filosofia, pensador incompleto (Novalis 1978: II, 321; Cf. ainda Novalis 1978:II, 318; 321 s.)

> Toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo ao curto texto da filosofia: toda arte deve tornar-se ciência, e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas. (Schlegel 1967:II, 161)

> A passagem da filosofia para a poesia segue a lei do “tornar-se” que vimos acima. Novalis vê uma passagem, no sentido de uma superação contínua, que leva da ciência, passa pela filosofia e atinge a poesia (Novalis 1978:II, 636). O *poeta* é tomado como um objetivo que todos devem atingir; daí ele poder falar de “graus do poeta” e negar que haja uma separação entre o poeta e o *pensador* (Novalis 1978:II, 645).[17]

Resumo: O artigo apresenta a teoria do conhecimento de Friedrich Schlegel e Novalis a partir de duas questões principais: a) a relação entre a poesia e a filosofia, que funciona nestes autores no sentido da desconstrução de uma polaridade fixa entre a linguagem poética e a prosa como linguagem de "representação" (neste ponto a filosofia é definida como ação infinita, onde a solução do "problema" é a própria *atividade* filosófica); b) a relação estruturante entre a linguagem e o estilo (já que não existe separação possível entre linguagem e mundo, e que a filosofia não visa descobrir nada, o pensamento sai do registro do descritivo e se torna "pôr" ativo, onde a infinitude da filosofia é uma resposta à infinitude do movimento da *Setzung*, do pôr, da reflexão). A filosofia não se caracteriza por um movimento retilíneo – de gradual esclarecimento do mundo –, mas sim por um percurso cíclico, sendo que as "curvas", *Winkel*, do pensamento expressam justamente o seu caráter arbitrário. A filosofia é vista como uma *Trieb*, pulsão, insaciável, como um ir e vir (*Schweben*) entre certezas e ceticismos, autogeração e autodestruição, compreensão e incompreensão. O acento na linguagem – e na sua capacidade de *Darstellung* e não na de representação – corresponde a uma valorização do pensador como "gênio" (assim como o poeta, para Kant) e da imaginação, em detrimento do acento iluminista no entendimento. O *poeta* é tomado para Novalis como um objetivo que todos devem atingir; daí ele poder falar de "graus do poeta" e negar que haja uma separação entre o poeta e o *pensador.*

Palavras-chave: Novalis, Friedrich Schlegel, Poesia e Filosofia.

Abstract: The article presents Friedrich Schlegel's and Novalis' theory of knowledge parting from two main questions: a) the relation between philosophy and poetry in the sense of a disconstruction of the fix polarity between poetic language, and prose as the language of "representation" (at this point philosophy is defined as infinite action, and the solution of the problem turns out to be the philosophical *work* as such), b) the structural relation between language and style (once there is no possible separation between language and the world, and once philosophy has no intention to discover anything, thought abandons the register of the descriptive to become a form of active "putting", where the infinitude of philosophy is a response to the infinitude of the *Setzung* moment, of the "putting", of reflection). Philosophy is not characterized by a rectilinear movement – of gradual clarifying of the world – but by a cyclical one, where the curves, *Winkel*, of thought express precisely its arbitrary character. Philosophy is understood as insatiable *Trieb*, or pulsion, as an oscillation (*Schweben*) between certainties and skepticism, self-generation and self-determination, comprehension and incomprehension. The accent on language – and on its *Darstellung* capacity and not on its capacity to represent – corresponds to a valorization of the thinker as "genius" (as the poet for Kant), and of the imagination, in detriment of the illuminist centrality of understanding. The *poet* is seen by Novalis as an aim to everyone, in this sense he can speak of "poet's levels", and deny a separation between the poet and the *thinker*.

Keywords: Novalis, Friedrich Schlegel, Poetry and Philosophy.

Notas

[1] Com relação a Walter Benjamin e Derrida cf. o meu ensaio Seligmann-Silva 1999a.

[2]Cf. Manfred Dick (1967:231) que nota que para Novalis a filosofia não equivaleria a uma busca das últimas causas mas sim "permite que surja o Absoluto no ato de filosofar".

[3]Para Novalis "o gênio em geral é poético. Onde o gênio atuou – ele atuou poeticamente. A pessoa autenticamente moral é poeta" (Novalis 1978:II, 325).

[4]As conseqüências dessa concepção para a teoria romântica da tradução são enormes. Tratei desse ponto no meu livro: 1999:32-37.

[5]Com exceção da filosofia que, segundo o fragmento que citamos acima, "só é apresentável via prática". Na verdade Novalis tenta mostrar que a filosofia não se reduz ao discursivo, mas, por outro lado, não se pode ir além da linguagem, pode-se apenas sugerir esse campo, via alegoria.

[6]Esse é um ponto central nas suas *Vorlesungen* de filosofia de Colônia. Cf. Schlegel 1964:XII, 92ss. e 316ss.

[7]Cf. a famosa passagem da carta de Russel a Ottoline Morell que fala da aversão de Wittgenstein aos argumentos e da sua atração pelo simples afirmar.

[8]"A comunicação deve ser amigável, portanto vivaz, e o estilo enérgico, de um certo modo toda a preleção deve ser dramática. Não deve ocorrer como se alguém ensinasse apenas a si mesmo, mas sim como em uma conversa; o leitor deve sentir-se a todo o momento solicitado; a marcha dos pensamentos não deve ser furtiva e medrosa, pé ante pé, mas sim arrebatar tudo em volta com força veloz." Friedrich Schlegel, "Lessings Gedanken und Meinungen", Schlegel 1988a: III, 42. A crítica da linearidade da exposição filosófica encontrou o seu correlato tanto na crítica da linearidade temporal da representação histórica, como também na recusa de um modelo mimético do conhecimento: *não há descrição pura, mas sim construção do real*. É interessante notar que o que vale para a teoria da *mímesis* – ou tradução – da realidade é reelaborado e aprofundado quando se trata da teoria romântica da tradução interlingüística. Isso fica ainda mais patente nas traduções de Hölderlin e nas suas reflexões sobre a diferença entre a Grécia e a Modernidade. Cf. entre outros comentadores, Berman 1984 e 1987 e o livro recentemente publicado de Rosenfield 2000.

[9]Cf. "Quem não filosofa em função da filosofia, mas antes utiliza a filosofia como meio, é um sofista" (Schlegel 1967: II, 179), i.e. visa ao convencimento, um elemento exterior ao *poiético*.

[10] Cf. Seligmann-Silva 2001.

[11] Cf. Seligmann-Silva 2001.

[12]Cf. também o *Blütenstaub* de nr. 26 de autoria de Schlegel (1967: II, 164).

[13]Essa idéia é uma conseqüência da radicalização do princípio kantiano segundo o qual o "eu penso", "ich denke", acompanha todas as nossas representações, *Vorstellungen*. Cf. as preleções de filosofia de Schlegel (Schlegel 1964:XII, 351). Nessas *Vorlesungen* Schlegel criticou o conceito de "não-eu", *Nicht-Ich*, porque ele compactuaria com a idéia de que existe algo fora do eu, uma coisa-em-si, e portanto uma finitude, um limite do eu. Ele propôs ao invés desse conceito o de "contra-eu", *Gegen-Ich* (Schlegel 1964: XII, 338).

[14]Cf. ainda: "Pôr-se a esfera da incompreensibilidade e confusão é um patamar elevado e talvez o último da formação do espírito. O compreender do caos consiste em reconhecer" (Schlegel 1963: XVIII, 227 [IV 396]). Com base nessa teoria positiva da *Unverständlichkeit* como parte da compreen-

são, como seu pólo alternante, a frase "Toda prosa sobre o mais elevado é incompreensível" (Schlegel 1963: XVIII, 254 [IV 723]) revela a sua outra face não-metafísica.

[15] Cf. os estudos de Fichte de Novalis (Novalis 1978: II, 32).

[16] "A poesia é o herói da filosofia. A filosofia eleva a poesia a princípio. Ela nos ensina a conhecer o valor da poesia. Filosofia é *a teoria* da *poesia*. Ela mostra-nos o que a poesia é, que ela é tudo e o todo". Novalis 1978:II, 380.

[17] Este texto foi publicado como um capítulo na coletânea *Estudos Anglo-Germânicos em Perspectiva*, org. por Izabela M. Furtado Kestler, Ruth P. Nogueira e Sílvia B. de Melo, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002.

Bibliografia:

Benjamin, Walter. 1974. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I: *Abhandlungen*.

Benjamin, Walter. 1993. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, trad. pref. e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras/ Edusp.

Berman, Antoine. 1984. *L'Épreuve de l'Étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne Romantique*, Paris: Gallimard.

Berman, Antoine. 1987. "Hölderlin, ou la traduction comme manifestation". In: B. Böschernstein/J. Le Rider (orgs.), *Hölderlin vu de France*, Tübingen.

Dick, Manfred. 1967. *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis*, Bonn.

Fichte, Johann Gottlieb. 1971. *Sämtliche Werke*, hrsg. von I.H.Fichte, Berlin: Walter de Gruyter & Co., vol. 1.

Frank, Manfred. 1995. "Friedrich von Hardenbergs philosophischer Ausgangspunkt". In: Wolfram Hogrebe (org.), *Fichtes Wissenschaftslehre 1794. Philosophische Resonanzen*, Frankfurt a. M., 13-34.

Frank, Manfred e Kurz, Gerhard. 1977. "Ordo inversus. Zu Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka". In: Anton, Herbert (org.): *Geist und Zeit. Festschrift für Arthur Henkel*, Heidelberg, pp. 75-97.

Neumann, Gerhard. 1976. *Ideenparadies. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München.

Novalis. 1978. *Werke, Tagebücher und Briefe*, org. por H.-J. Mähl e R. Samuel, München: Hanser, três vols.

Novalis. 1988. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*, introdução, tradução e comentários R.R.Torres Filho, São Paulo: Iluminuras.

Rorty, Richard. 1982. "Philosophy as a kind of writing. An essay on Derrida". In: R. Rorty, *Consequences of pragmatism (Essays 1972-1980).* Minneapolis, pp. 90-109.

Rosenfield, Kathrin. 2000. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*, P. Alegre: L&PM.

Schlegel, Friedrich. 1958 e seguintes. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, org. por Ernst Behler, Muenchen/Paderborn/Wien: Ferdinand Schoningh.

Schlegel, Friedrich. 1988a. *Kritische Schriften und Fragmente,* Müchen, Paderborn, Wien u. Zürich.

Seligmann-Silva, Márcio. 1999. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética,* S. Paulo: Iluminuras.

Seligmann-Silva, Márcio. 1999a. "*Double bind*: Walter Benjamin, a Tradução como Modelo de Criação absoluta e como Crítica". In: *Leituras de Walter Benjamin*, org. por M. Seligmann-Silva, São Paulo: Annablume/Fapesp, pp. 15-46.

Seligmann-Silva, Márcio. 2001. "Alegoria, Hieróglifo e Arabesco: Novalis e a poesia como *poiesis*". In: *Poesia Sempre*, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, n. 14, agosto/2001. 179-188.

Wittgenstein, Ludwig. 1984. *Vorlesungen 1930-1935*, trad. Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

NOVALIS, NEGATIVIDADE E UTOPIA

Vera Lins*

Poetar é gerar.

Novalis

Os fragmentos de Novalis, reunidos em *Pólen*, podem ser considerados o manifesto do primeiro romantismo alemão.[1] Publicados pela primeira vez, em 1798, na revista *Athenaeum*, neles se condensam as propostas do grupo de Iena de revolução pela poesia, i.e, transformação do mundo pela imaginação produtora: "Estamos numa missão. Para a formação da Terra fomos chamados",[2] diz Novalis.

A Revolução Francesa inflamava esses românticos, críticos da *Aufklärung*, que, no entanto, viviam sob o estado prussiano. Mas sua revolução se baseava numa mudança epistemológica. Para Schlegel "A Revolução francesa, a filosofia de Fichte, e o Meister de Goethe são as grandes tendências da época [...]".[3]

Insatisfeitos com os novos tempos eram críticos do projeto moderno: "Outrora era tudo aparição de espíritos. Agora não vemos nada, senão morta repetição, que não entendemos. A significação do hieróglifo falta. Vivemos ainda do fruto de tempos melhores."[4] Convencidos do progresso humano como seus predecessores iluministas, acreditavam que o modo de pensar transcendental ou romântico, tornado possível por Fichte e Kant, era central, historicamente, como a revolução mesma. Novalis diz em *Pólen*:

> O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido originário. Romantizar nada é senão uma pontenciação qualitativa. O si mesmo inferior é identificado com um si mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida, na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo.[5]

---

*Vera Lins, Doutora em Letras pela UFRJ em 1995, é Professora de Teoria Literária e Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. É autora de *Gonzaga Duque, a estratégia do franco-atirador* (Tempo Brasileiro, 1991) e *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos* (Secretaria de Cultura do Paraná, 1998).

Romantizar seria uma outra forma de pensar, com a razão auto-reflexiva que inclui a imaginação, e assim se emancipa da argumentação lógica, própria da razão instrumental capitalista. Romantizar é pensar poeticamente, e os fragmentos são experiências de pensamento.

Os primeiros românticos viam a subjetividade, condição para uma razão auto-reflexiva, problemática, no processo social de modernização através da dominação da sociedade pelo valor de troca. Não consideravam mais legítima a relação sujeito contraposto ao objeto como no modelo da epistemologia positivista. Do entendimento do outro faz parte o auto-entendimento. Em *Pólen*: "Como pode um ser humano ter sentido para algo, se não tem o germe dele dentro de si. O que devo entender tem de desenvolver-se em mim organicamente – e aquilo que pareço aprender é apenas alimento do organismo[6]".

Perguntavam pela liberdade de constituição da subjetividade. A vida está para ser criada assim como o sujeito, que vai ser para eles pura atividade da imaginação. O eu é tanto atividade como produto dessa atividade: "Eu é escolha e realização da esfera de liberdade individual, ou auto-atividade. Fichte se pôs em obra, como Brown – só que ainda mais universal e absolutamente."[7] Mas a auto-representação do eu, embora imperativa, é impossível, o que leva o eu à atividade constante. Novalis nos define como projeto: "Para o mundo procuramos o projeto – esse projeto somos nós mesmos. O que somos? *Pontos onipotentes* personificados. A execução, enquanto imagem do projeto, tem, porém de lhe ser igual na livre-atividade e auto-referência – e inversamente."[8]

Apenas o eu prático pode ser apreendido: "A compreender-nos totalmente, nós não chegaremos nunca, mas podemo-nos, e iremos, muito mais que compreender[9]". Na verdade, o termo imaginação é um outro nome para o eu que é pura atividade, produtividade: "Tornar-se humano é uma arte."[10] E ainda: "cada ser humano é uma pequena sociedade."

Para Seyhan, Novalis não vê a identidade como um princípio primordial que engendra uma divisão sujeito-objeto:

> Ela é agora a atividade conjunta de companheiros num empreendimento comunicativo. Ainda mais, nos escritos de Novalis o eu fichteano é transformado num corpo social. Os espaços entre o sujeito e o mundo, eu e tu e objetos e representações passam do domínio teórico ao prático, informado por uma realidade textual e dialógica. Não há mais como escapar da linguagem; estamos dentro de uma teia de palavras que definem nosso ser.[11]

O objetivo do projeto romântico era destruir o poder de uma razão "petrificadora e petrificada" – de forma que uma subjetividade livre pudessse se constituir. Aqui entra a imaginação, para Kant, faculdade produtiva de cognição.

Com ela, libertavam-se da lógica. Para os românticos, atos desconstrutivos e anárquicos da imaginação na relação do poeta com a linguagem eram a condição básica para a recuperação da subjetividade, levavam a uma emancipação fundamental da instrumentalidade: "O poeta conclui assim que começa o traço. Se o filósofo apenas ordena tudo, coloca tudo, o poeta dissolveria todos os elos. Suas palavras não são signos universais – são sons – palavras mágicas que movem belos grupos em torno de si."[12] A imaginação tem papel central no pensamento de Novalis, para quem a razão prática é pura imaginação.

Afirmavam liberdade quanto à representação, através da consciência de que é impossível representar o absoluto. Seu conceito de representação aponta para a ausência do que é representado, e a palavra *Darstellung* se distingue como apresentação. A poesia manifesta no mundo sensível o que está fora dele, a flor ausente de todos os buquês de Mallarmé. Essa apresentação é uma livre atividade criadora, que não se situa nem no sujeito nem no objeto. Acontece na linguagem:

> Mas, e se eu fosse obrigado a falar? E esse impulso a falar fosse o sinal da instigação da linguagem, da eficácia da linguagem em mim? E minha vontade só quisesse também tudo a que eu fosse obrigado, então isto, no fim, sem meu querer e crer, poderia sim ser poesia e tornar inteligível um mistério da linguagem? E então seria eu um escritor por vocação, pois um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem?[13]

Liberdade e infinito são conceitos necessários para o jogo livre da apresentação pela imaginação produtora. O fragmento nega o postulado de uma representação contínua e introduz quebras no fundamento da idéia. Na poesia o resultado do livre jogo da imaginação é o arabesco, o verso que Hugo Friedrich[14] encontra em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. A crítica é um diálogo com o original, poesia e crítica têm que partilhar a mesma linguagem. Com isso rompem barreiras entre diferentes formas de conhecimento, filosofia, crítica, ciência e religião: "O melhor nas ciências é seu ingrediente filosófico – como a vida no corpo orgânico. Desfilosofem-se as ciências – o que resta – terra, ar e água." Transformam o mundo num livro a ser decifrado, lido e escrito.

Novalis tinha o projeto de uma enciclopédia, cujo rascunho foi seu *Das allgemeine Brouillon*. Uma enciclopédia é um livro infinito. Há um livro

de Werner Vortriede[15]que mostra a relação dos simbolistas franceses com Novalis e o primeiro romantismo alemão. No Brasil, o crítico simbolista Nestor Vítor escreve sobre *Os discípulos de Saïs* e os *Fragmentos*, em 1889, e descobre no poeta alemão a genealogia de Mallarmé.[16] Mas se o perigo da estetização ronda alguns simbolistas, nos primeiros românticos dominaria a criticidade de sua produção.

Poesia vai ser para eles reconhecer um objeto como referente não somente a si mesmo, mas ao solo de referência do eu, reconhecendo-o não somente como objeto mas como um objeto para a consciência. A realidade do mundo como se apresenta a nós é assim uma realidade significativa. O mundo é real, mas sua realidade fala a linguagem prescrita pela consciência. Por isso falam de uma poetização da natureza. Tudo está a ser produzido: "A vida não é um romance dado a nós, mas um romance feito por nós."[17]

Para Novalis, o momento objetivo da consciência não acontece sem um momento subjetivo. No fragmento 26 de *Pólen*, afirma:

> [...]O primeiro passo vem a ser olhar para dentro – contemplação isolante de nosso eu – Quem se detém aqui só logra metade. O segundo passo tem de ser eficaz olhar para fora – observação auto-ativa, contida, do mundo exterior.[18]

Para Molnár,[19] cujo livro sobre Novalis ajuda a compreender a singularidade de seu pensamento, essa primazia da autoconsciência não implica que tudo foi levado para o interior do indivíduo e houve uma retirada para o solipsismo. A filosofia transcendental permite uma perspectiva que dá conta do que é conscientemente real e da realidade referida. O eu está continuamente afetado pela experiência, assim em constante mudança – aquilo a que a afetação é atribuída constitui o mundo em que se vive –, o mundo é o que afeta o sujeito, assim consciência do mundo é consciência do eu, que, por sua vez, é produtividade, um centro produtivo, atividade. Tudo é essencialmente um produto da atividade do eu.

Apenas o pré-requisito de se dirigir para dentro tem sido geralmente reconhecido como a direção típica do idealismo alemão. No entanto o oposto é o verdadeiro. O indivíduo precisa olhar para fora e ter experiências no mundo para realizar o potencial inato do eu em toda a sua extensão. Esse processo pode ser visto como uma viagem, de um começo indefinido a um objetivo também indefinido e esse é o desenvolvimento e a formação dos quais o *Wilhelm Meister* de Goethe é o paradigma. O caminho místico na direção de uma reunião com a realidade se transforma num processo de auto-realização em que ser humano significa ser um indivíduo com a obriga-

ção de transformar a existência casual em uma vida por escolha e desígnio. Diz o fragmento de *Pólen*:

> Todos os acasos de nossa vida são materiais, a partir dos quais podemos fazer o que quisermos. Quem tem muito espírito faz muito de sua vida – todo encontro, toda ocorrência seria, para quem é inteiramente espiritual – primeiro termo de uma série infinita – começo de um romance infinito.

Espírito para os primeiros românticos significa imaginação. E liberdade significa determinar sua esfera própria, sair de si. No estado não-livre a esfera objetiva é experimentada como determinando o eu, que funciona apenas como um ponto de impacto para uma sucessão de eventos incompreensíveis. Para ser livre o eu precisa ser ativo e quando se age moralmente, se age livremente. E o caminho moral é uma via negativa, como o caminho místico, pois nega tudo o que possa exercer poder sobre o eu. Mas, ao contrário do místico, essa negação não é conseguida por meio de uma retirada ascética, mas através de um contínuo engajamento ativo no mundo. No entanto, a ação moral consiste em um duplo movimento: por um lado é um desengajamento do mundo até que o eu esteja sozinho, livre para decidir, e, por outro lado, um reengajamento, no qual o mundo não pode servir como fim, mas apenas como meio que leva da pura subjetividade de um agente livre para a sua validade geral. No modelo de Novalis, a ética é complementada por amor e atividade. Desse movimento fala o fragmento 51 de *Pólen*:

> O interessante é aquilo que me põe em movimento, não em vista de Mim Mesmo, mas apenas como meio, como membro. O *clássico* não me perturba – afeta-me apenas indiretamente, através de mim mesmo – Não está aí para mim como clássico, se eu não o ponho como um tal, que não me afetaria se eu não me determinasse – me tocasse – eu mesmo à produção dele para mim, se eu não destacasse um pedaço de mim mesmo e deixasse desenvolver-se esse germe de um modo peculiar perante meus olhos – um desenvolvimento que freqüentemente só precisa de um momento – e coincide com a percepção sensorial do objeto – de modo que vejo perante a mim um objeto, no qual o objeto comum e o ideal, *mutuamente interpenetrados*, formam um único prodigioso indivíduo.[20]

Molnár vê Novalis expandindo a visão de Fichte, avançando além da doutrina da ciência, ao armar um "esquema básico" em que o eu é igual ao mundo e o mundo, igual ao eu. Esse esquema sustenta seus trabalhos poéticos.

Além da filosofia de Fichte, com que trabalha nos *Fichte-Studien*, Platão e Hemsterhuis são suas referências filosóficas. A relação com Sofia, a mulher amada, enquanto viva e depois de sua perda, é um processo formativo que muda a relação de Novalis com o mundo e permite uma visão poética, uma

visão em que objetos e acontecimentos atingem um sentido que não pode ser reduzido a preocupações pragmáticas.

Para Novalis, o poeta tem que passar por um processo formativo, através do qual atinge um nível de humanidade superior, em que encontra a visão poética – uma autoformação do eu. O artista é transcendental no sentido do que diz o fragmento:[21]

> A suprema tarefa da formação é – apoderar-se de seu si-mesmo transcendental – ser ao mesmo tempo o eu de seu eu. Tanto menos estranhável é a falta de sentido e entendimento completos para outros. Sem auto entendimento perfeito e acabado nunca se aprenderá a entender verdadeiramente a outros.

É esse processo formativo o que acontece em *Heinrich von Ofterdingen*, um romance sobre a poesia, que conta a formação de um poeta. Como diz Novalis num outro fragmento:

> Anos de aprendizado são para o novato poético – anos acadêmicos para o filosófico.[...] Anos de aprendizado no sentido eminente são os anos de aprendizado de viver. Através de ensaios planejadamente ordenados aprende-se a conhecer os princípios dessa arte e adquire-se a destreza de proceder segundo esses princípios ao bel-prazer.[22]

A poesia é tanto uma questão de linguagem quanto de autonomia moral do poeta. Compreender isso, segundo Molnár, pode impedir que a leitura contemporânea de Novalis caia no que chama de “a prisão da linguagem”. O trabalho poético é o caminho de um desenvolvimento pelo qual o eu ganha consciência de uma liberdade inerente. Quando essa consciência cresce, os antagonismos entre eu e mundo, e entre espírito e natureza, diminuem, e sua identidade fundamental começa a se tornar aparente, o que constitui a visão poética. A poesia de Novalis é caracterizada por essas visões de identidade eu/mundo: em *Os Discípulos de Saís*, a natureza deixa cair o véu frente aos que seguem o verdadeiro caminho, nos *Hinos à noite*, o não do mundo, i.e., a certeza da morte, perde seu poder sobre os que são guiados pelo amor e em *Ofterdingen* a progressão ao encontro do mundo é também progressão ao encontro de si mesmo.

Molnár vai ver isto se dando no romance inacabado, escrito por Novalis aos 27 anos, dois anos antes de morrer em 1801, e cujo tema é a transformação interna pela qual o indivíduo precisa passar para pôr o mundo e o eu numa relação que não é congelada num estado de oposição permanente. Pode-se compará-lo ao *Meister* de Goethe, o *Bildungsroman*, que os primeiro românticos consideravam fundamental, mas também criticado por Novalis.

Novalis trabalha numa via negativa, próxima de uma teologia negativa vinda dos místicos alemães como Eckart e Böehme, que marcaram o idealismo alemão. Negação significa usar o que já se sabe para formular uma questão, o que é equivalente a nos fazer receptivos para uma eventual resposta. Sem essa atitude questionadora, essa prontidão para receber, poderíamos ser expostos a todos os tipos de experiência, mas seríamos incapazes de absorvê-las.

Como a trama do romance é a do desenvolvimento interno, ele não descreve os ambientes com detalhes realistas e seus personagens são descarnados, embora Ofterdingen e Klingsohr tenham existido como trovadores medievais. Novalis queria expor suas idéias, com isso o romance é uma interpolação de narrativa, "contos simbólicos", diálogos e poemas, atualizando o que Klingsohr afirma da poesia, "em toda poesia é preciso que o caos transpareça sob o véu regular da ordem". O romance contém sua própria teoria.

O percurso de Heinrich vai mostrar uma mudança de perspectiva: um mundo transformado a partir de uma relação transformada com ele. No início, vive com os pais e o mundo pragmático não lhe é suficiente. O pai diz que sonho é mentira e em vez de se tornar um artista como prometia na juventude (ele também sonhara com a flor azul), torna-se um artesão. No final da narrativa, Heinrich encontra o médico Silvestre, que tinha aparecido como mineiro e este lhe conta sobre seu pai:

> Eu discernia nele os signos anunciadores do grande artista plástico. Seu olho estava todo animado do desejo de se tornar um olho verdadeiro, um instrumento de criação. Seu rosto exprimia a firmeza interior e a aplicação. Mas o mundo presente tinha já criado raízes profundas demais em sua alma. Ele não queria escutar o chamado de sua natureza mais íntima [...]. Ele se tornou um artesão hábil e o entusiasmo não era mais do que loucura a seus olhos.[23]

Tudo começa para Heinrich com o sonho em que vê a flor azul. A partir dele e do encontro com comerciantes narradores decide partir de sua cidade. Assim, com a conscientização do desejo pela flor, muda sua relação com o mundo. Quando alcança o máximo de consciência, apenas vai ser possível comunicar sua situação singular tornando-se poeta. E a chegada a Augsburg vai ser decisiva nessa descoberta da poesia. Encontra Matilde, a filha do poeta Klingsohr, que vai amar e depois perder. Quando mais tarde, melancólico, abandonado e infeliz, tem uma visão em que ela lhe fala, então toma a lira e compõe.

O sonho tem um papel preponderante na história, no sentido de revelação de uma realidade mais verdadeira. Nele, as imagens, fruto de uma imagi-

nação livre, podem revelar o eu, sua natureza verdadeira, atualizando a revolução copernicana de Kant. Segundo Molnár:

> O sonhador executa de novo a revolução copernicana de Kant, mostrando que não há objetos como coisas em si, às quais a realidade experimental se refere. Coisas não são em si, mas fenômenos, o que significa que a imediaticidade das imagens do sonho se referem à criatividade do eu em formá-las e não a uma imagem externa do dado; expressam a ação livre do eu dando forma ao mundo. [24]

No final o sonhador se vê como uma força ativa, construindo o mundo, dentro do qual esse eu objetificado toma seu lugar como um objeto entre outros.

Enquanto o eu procura a realização da lei moral, o mundo pode manifestar a mesma lei, lhe apresentando uma face humana. Quando Heinrich encontra a flor azul, suas pétalas se mudam numa face que ele mais tarde vai reconhecer como a de sua amada. Eros forja o laço que une o eu ao mundo e o mundo ao eu. A lenda que conta o personagem Klingsohr, o mestre, é um comentário do poder liberador do espírito da poesia. Eros, ajudado por Fábula, o espírito da poesia, tem a tarefa de dispersar o gelo sobre o mundo estranho e revelar a identidade escondida do eu com o mundo. Quando Heinrich encontra Silvestre, no final, diz algo que lembra a declaração do poeta Paul Celan, na *Carta a Hans Bender* ,[25] de que poesia pode ser um aperto de mão, ligando assim poesia à experiência e ao gesto moralmente livre:

> Pois o verdadeiro espírito da fábula é um amável disfarce do espírito da virtude, e o objeto verdadeiro da poesia que lhe é subordinado, é a atividade de nosso eu a mais alta e mais pessoal! Há uma espantosa identidade entre um canto sincero e uma nobre ação.[26]

Heinrich segue um caminho exterior que tem sua contrapartida interior e cada avanço numa direção registra um progresso na outra. São vários encontros: com alguns comerciantes, com um eremita, com um mineiro, com uma mulher oriental, todos simbólicos de atitudes no mundo. E todos são narradores, contam histórias reveladoras para Heinrich. Assim, uma vez que o eu se conhece de um modo não baseado na oposição ao mundo, o mundo cessa de se opor a ele. A dicotomia entre eu e mundo entra em colapso quando o eu assume a perspectiva da liberdade que ocupa em todos os processos de conscientização. O mundo não é mais um fator de oposição, mas “o mundo se torna sonho e o sonho se torna mundo”.[27] O mundo sensível é uma ilusão, o mundo real, uma *feérie* do espírito. Nesse sentido pode-se entender o fragmento de *Pólen* que diz depender de nossos órgãos

não vermos o mundo feérico. Em cada ato moralmente livre, o princípio de oposição eu/mundo é suspenso. O poeta dá sentido ao mundo, ou descobre seu sentido. Na lenda que Klingsohr conta, a Atlântida permanece escondida sob a superfície do mundo, o véu do estranhamento nos impede de reconhecê-la no outro e no texto da natureza. A utopia de uma revolução por um novo modo de pensar aparece, sempre em diálogo, também nas palavras do personagem Silvestre:

> – Quando, diz Heinrich, não haverá mais necessidade de terror, de sofrimentos, de angústia e de mal no universo?
> – Quando não houver mais que uma só força, a força da consciência; quando a natureza for disciplinada e moralizada. Há apenas uma única causa do mal: a mediocridade universal e esta fraqueza não é outra coisa senão uma insuficiência de sensibilidade moral e a ausência do poder estimulante da liberdade.

Contra o perigo do esteticismo e de atribuição de valor aos objetos, ao desejo e ao orgulho, o desapego do eu torna possível uma relação poética com o mundo, i.e, uma relação produtora. O poeta fala a linguagem que ouve, a língua original da humanidade. O que lembra Vico. Essa consciência da língua original faz o poeta. O poeta não fala o mundo, mas ouve o mundo falar, fala a linguagem que ouve, essa língua original, uma dimensão não dita que está em toda linguagem. Molnár diz que o uso poético da linguagem para Novalis abre uma nova dimensão que supera a realidade da existência humana, mas é inclusiva dessa realidade. Aqui está a crítica ao esteticismo. No romance o personagem de uma das histórias contadas, o rei tende a ver a dimensão poética como uma dimensão exclusiva. No entanto

> A linguagem poética faz o familiar parecer estranho para tornar o estranho familiar, não para absolutizar o momento esotérico e constituir uma esfera autônoma na qual a arte substitui o mundo, mas para revelar o fundamento comum de nossa identidade como seres humanos com referência ao qual o mundo assume realidade para nós e nós assumimos realidade nele.[29]

Conhecimento, arte e princípio de valor moral se inter-relacionam. O cientista não é um cientista a não ser que também aprecie as artes poéticas e o amante da poesia ama apenas a si próprio no objeto de arte se não for capaz de identificar seu ser com todos os seres humanos. Em um momento Klingsohr, já na chegada a Augsburg, parte decisiva na descoberta da poesia, diz, identificando poesia a ficção, no sentido que Rancière[30] a vê, como procedimento próprio do espírito humano:

É uma pena que a poesia tenha um nome particular e que os poetas formem uma corporação à parte. A poesia não é coisa à parte. Ela é o modo de atividade próprio ao espírito humano. Todo homem não está a cada minuto de sua vida a fabular e a inventar?[31]

O personagem do mineiro, trazendo o ouro que está escondido no uso prosaico da linguagem, dá uma demonstração de como qualquer ofício deve ser conduzido. Todo empreendimento pragmático é prosaico, mas tem dimensões sociais comunitárias, que equivalem à liberdade moral e sua manifestação comunitária é poesia. Não só o verdadeiro cientista se torna poeta, mas o verdadeiro historiador também, ao ler e falar a linguagem original. A história pressupõe um contexto humano de interpretação. O historiador tem que ter o sentido poético da adivinhação. Diz o eremita:

Quando examino tudo isso atentamente me parece necessário que um historiador seja também poeta, pois só os poetas se entendem nessa arte de encadear os acontecimentos de modo satisfatório. Nas suas narrativas e fábulas observei com um prazer secreto o sentimento delicado que têm do misterioso princípio da vida. Há mais verdade nos seus contos do que nas crônicas eruditas.[32]

Na caverna do eremita, Heinrich encontra o livro de sua vida escrito em provençal, a linguagem dos trovadores. Quando aprender a linguagem dos poetas, Heinrich vai ser capaz de ler o texto e se descobrir como seu autor.

O movimento que tentamos mostrar em Novalis de uma revolução no pensamento, é mostrado num ensaio de Karl Heinz Bohrer “Metáfora e heresia, a desfiguração romântica do espírito”,[33] que discute o poema de Novalis, *Os hinos à noite* e a relação entre religião e estética, mostrando como os primeiros românticos estranham, desfiguram o mito cristão e o transformam. O poema enfatiza o não-profano, mas estranhando as categorias teológicas centrais. Novalis seria herético enquanto a heresia é irmã da imaginação. Bohrer procura entender o que diz Schlegel quando fala de criar uma nova mitologia, em *Conversa sobre a poesia*, como uma desestabilização herético-subversiva da tradição.

Os *Hinos à noite* são – diferentemente dos *Night thoughts* de Edward Young (1742/43)[34], como um todo, uma homenagem ao lado noturno e inconsciente dos homens e seus meios: erotismo, sono e morte. Essa homenagem vale como uma noite, que no modo do sono é caracterizada como “mensagem silente de segredos infinitos”.[35]

Bohrer mostra como uma semântica subjetiva da imaginação dissolve os dados objetivos de um discurso teológico histórico-filosófico previamente dado na sua temática: a tentativa de ler os *Hinos à noite* como uma mística

autobiográfica, inspirada pela morte de Sofia e seguidora da mística de Boehme, ou seja, como uma religião privada conduzida de forma pietista, oculta o que aqui acontece em cadeias de imagens metafóricas. Também o texto de Novalis está marcado pela filosofia, especialmente pela discussão concentrada sobre a doutrina da ciência de Fichte. A proeminência do ato transcendental, como o caracterizam os aforismos teórico-especulativos de Novalis, atravessa os *Hinos à noite*: com isso evita-se que surja um mito no sentido tradicional, o que seria possível por meio da idéia básica da dicotomia entre noite e dia, num sentido quase arcaico.

Incluímos aqui o terceiro hino na tradução da poeta portuguesa Fiamma Hasse de Paes Brandão.

Os Hinos à noite 3.

> Outrora, quando vertia amargas lágrimas, quando, diluído na dor, a minha esperança se desfez e eu me encontrava sozinho sobre o estéril montículo que encerra em negro e estreito espaço a imagem da minha vida – só, como jamais alguém esteve, impelido por um medo indizível – inerme, tão-somente com um único pensamento ainda, o da carência. – Quando olhava em meu redor em busca de auxílio, sem que pudesse avançar nem recuar; preso por uma saudade infinita a essa vida extinta e fugidia: – eis que da distância azulada – dos altos cumes da minha antiga bem-aventurança, veio um frêmito de crepúsculo – e de súbito romperam-se os vínculos do nascimento – a cadeia da Luz. Para longe de mim se voltou o curso do esplendor terreno e, com ele, o meu luto – também a melancolia fluiu para um novo mundo, infudamentado – e tu, exaltação noturna, torpor do Céu, vieste sobre mim – todo o lugar se elevou no ar mansamente; e sobre o lugar pairou o meu espírito, desvinculado, de novo nascituro. Em nuvem de poeira se converteu o montículo de terra – e através das nuvens vi a fisionomia gloriosa da Amada. Nos seus olhos repousava a eternidade – prendi-lhe as mãos, e as lágrimas eram um laço cintilante, irrompível. Milênios perpassaram a caminho dos longes como intempéries. Suspenso no seu colo, chorei lágrimas de deleite pela nova vida. – Foi esse o primeiro e único sonho – e somente desde então tenho uma fé eterna e imutável, no Céu da Noite, na sua luz, a Amada.
>
> *Einst da ich bittre Thränen vergoss, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerran, und ich einsam stand am dürren Hügel, der in engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebens barg – einsam, wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben – kraftlos, nur in Gedanken des Elends noch. – Wie ich da nach Hülfe umherschaute, vorwärts nicht konnte und rückwärts nicht, und am fliehenden, verlöschten Leben mit unendlicher Sehnsucht hing: – da kam aus blauen Fernen – von den Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer – und mit einemmale riss das Band der Geburt – des Lichtes Fessel. Hin floh die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr – zusammen floss die Wehmuth in eine neue, unergründliche Welt – du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich – die Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist. Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren*

> *Augen ruhte die Ewigkeit – ich fasste ihre Hände, und die Thränen wurden ein funkelndes, unzerreissliches Band. Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An Ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Thränen. – Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte.*

Resumo: O artigo pretende fazer um esboço das idéias singulares de Novalis sobre a poesia, o sujeito e o pensamento, a partir dos fragmentos de *Pólen*, do romance *Heinrich von Ofterdingen* e dos *Hinos à Noite* e da sua relação com a filosofia de Fichte e Kant.

Palavras-chave: Novalis, poesia, Kant, Fichte.

Abstract: The article intends a brief outline of Novalis's ideas about poetry, subject and thought, examining the fragments of *Pólen*, the novel *Heinrich von Ofterdingen* and the *Hymns to the Night* and viewing their relation to the philosophy of Fichte and Kant.

Keywords: Novalis, poetry, Kant, Fichte.

Notas

[1] Ver O'Brien, *Novalis, signs of revolution.* Duke University Press, 1995, p. 143.

[2] Novalis. *Pólen* . Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 57, fragmento 32.

[3] Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução e notas, Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, p. 83.

[4] Novalis. *Op. cit*. Fragmento 104, p.141.

[5] Novalis. *Op. cit*. Fragmento 105, p. 142.

[6] *Idem*. Fragmento 19, p. 45.

[7] *Idem*. Fragmento 110, p.113

[8] Novalis. *Op. cit*. Fragmento 74, p. 137.

[9] *Idem*. Fragmento 6, p.39.

[10] *Idem*. Fragmento 153, p. 155.

[11] Seyhan, Azade. *Representation and its discontents. The critical legacy of german romanticism*. Berkeley: University of California Press, p. 98.

[12] Novalis. *Op. cit*. Fragmento 32, p.121.

[13] Novalis. *Op. cit*. "Monólogo", p.196.

[14] Friedrich, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

[15] Vordtriede, Werner. *Novalis und die französischen Symbolisten*.

[16] Vítor, Nestor. *Obra crítica*, vol. I pp. 330-333. Rio: Edição Fundação Casa de Rui Barbosa

[17] *Idem*. Fragmento 187, p.159.

[18] *Idem*. Fragmento 26, p.51.

[19] Molnár, Geza von. *Romantic vision, ethical context. Novalis and artistic autonomy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

[20] Novalis. *Op. cit*. Fragmento 51, p.65.

[21] *Idem*. Fragmento 28, p. 55.

[22] *Idem*. Fragmento 4, p. 39

[23] Novalis. *Henri d'Ofterdingen/Heinrich von Ofterdingen*, Paris: Aubier, 1942, edição bilingüe, p.371.

[24] Molnár, Geza von. *Op. cit*. p.107.

[25] Celan, Paul. "Carta a Hans Bender". In: *Cristal*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras,1999.pp. 165/166. "Somente mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros. Não vejo diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema."

[26] Novalis, *Op. cit*. p.385.

[27] Novalis. *Op. cit*. p.355.

[28] Novalis.*Op. cit*.p.381.

[29] Molnár, G. von . *Op. cit*. p.137.

[30] Rancière, J. *Mallarmé, la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996, p.77. "Sabemos que a ficção é bem mais que o arranjo de fábulas ou a delícia do imaginário, que ela é o método mesmo do espírito humano pelo qual este se separa do mito para projetar sua luz própria."

[31] Novalis. *Op. cit*. p. 281.

[32] *Idem*. p.215.

[33] *Die Grenzen des Äesthetischen*. Munique: Edition Akzente, Hanser Verlag, 1998.

[34] Tido como leitura de Novalis, que teria influenciado seu poema.

[35] Usamos a tradução dos *Hinos à noite* de Fiamma Hasse Paes Brandão, Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

O CONCEITO DE INTERESSE

Maria Lúcia Cacciola*

É QUASE UM LUGAR-COMUM a afirmação de que Schopenhauer teria deturpado a Estética kantiana ao dar-lhe um significado ético, marcando o ascetismo que deve acompanhar a experiência estética. Ou seja, Schopenhauer teria interpretado a noção de ausência de interesse que acompanha o juizo estético em Kant, como uma proposta de afastamento do mundo, uma espécie de primeira etapa da negação da Vontade. Como exemplos conhecidos entre nós se pode citar dois intérpretes que, apesar de leituras bem opostas da História da Filosofia, partilham da mesma opinião de que Schopenhauer é um mau leitor da filosofia da arte de Kant: de um lado Heidegger, quando acusa Nietzsche de não ter compreendido a estética de Kant, por tê-la lido à luz dos comentários de Schopenhauer e, por outro, Lebrun, quando acusa Schopenhauer de ter substituído a apreciação de um prazer puro, característica da análise kantiana do belo, por uma *metafísica entusiasta* que tem como centro o prazer desinteressado.

Diante dessas colocações, pretendo retomar a noção de ausência de interesse, tanto em Schopenhauer como em Kant, para examinar a interpretação que Schopenhauer faz da Crítica do juízo estético de Kant.

O juízo estético, à diferença do teórico e do prático, é para Kant aquele que se reporta à mera representação de algo, sem interessar-se pela sua existência. É ele que, segundo Lebrun, exibe a possibilidade de um juízo reflexionante que não mais determine o objeto e a ação. Atém-se pois ao pólo subjetivo, ao sentimento de prazer e desprazer do sujeito, sem referir-se a uma finalidade externa, seja a de determinar um objeto para o conhecimento teórico, seja a de conferir o caráter ético à ação. Remete-se assim a um prazer puro que está para aquém dos prazeres suscitados pelas inclinações. Assim, o belo não seria uma instância de desligamento das inclinações, propiciando um movimento de desinteresse em relação ao mundo, simplesmente porque o que se dá é uma indiferença em relação a qualquer conteúdo

---

*MARIA LÚCIA CACCIOLA, Doutora pelo Departamento de Filosofia da USP em 1990, é professora de História da Filosofia Moderna no Departamento de Filosofia da USP. Publicou *Schopenhauer e a Questão do Dogmatismo* (Edusp, 1994). É tradutora das seguintes obras de Schopenhauer: *Crítica da Filosofia Kantiana* (Col. Os Pensadores, Abril, 1980), *O Fundamento da Moral* (Martins Fontes, 1995) e *Fragmentos para a História da Filosofia* (Iluminuras, 2003).

existente. O livre jogo da imaginação e do entendimento, próprio ao juízo estético, engendra o belo como uma representação no sujeito, que não tem como referente algo existente que tenha a qualidade da beleza. Trata-se assim de mostrar como essa harmonia provém de uma harmonia das próprias faculdades de conhecimento, que representam algo, não como uma meta a ser atingida. Ao mesmo tempo é esse caráter de ausência de interesse que possibilita que esse juízo tenha, apesar de subjetivo, um caráter universal.

Em que sentido Schopenhauer teria pois interpretado o desinteresse kantiano a ponto de deturpar a teoria do belo de Kant? Precisamente ao tomar o belo desinteressado, como um movimento de afastamento da vontade, que neutralizaria o impulso do querer-viver, pelo menos por instantes. Assim o desinteresse, que acompanha a arte, tendo sido traduzido como prazer negativo levaria a interromper o ciclo das carências e satisfações que expressam o sofrimento do mundo. Tanto o artista quanto o fruidor seriam levados a um ascetismo momentâneo na sua atitude contemplativa diante do belo. A metafísica do belo proporcionaria um conhecimento de certo modo mais direto e verdadeiro do que o conhecimento da ciência e do senso comum, pois esse conhecimento seria um conhecimento de uma representação não submetida ao principio de razão, ou seja, nem à causalidade que se refere aos fenômenos, nem às leis da lógica que regem o conhecimento racional. O conhecimento estético é, para Schopenhauer, mediado apenas pela Idéia, ou seja, apresenta ou expõe a Idéia, que, segundo ele, é a objetivação mais perfeita da vontade. Schopenhauer explicita que a noção de Idéia tal como a emprega provém de Platão e significa o que há de imutável, de perene nas coisas, ou seja, o gênero, a unidade, antes de qualquer multiplicidade. Assim a idéia está fora do tempo e do espaço, sendo algo aquém ou além do mundo fenomênico, que manifesta o que ele é.

Se o fenômeno é uma ilusão e o mundo fenomênico é ilusório, na arte, essa ilusão é desvelada como tal no seu âmago. A arte enquanto apresentação da própria Idéia manifesta uma pura representação, não mais tomada como relativa a qualquer outra, mas na sua perfeita singularidade. Ser a objetidade da vontade, quer dizer, ser a visibilidade pura do sujeito em face do objeto. É, pois, na arte que o mundo como representação se apresenta, como um avesso do mundo como vontade, como sua outra face. Se na representação submetida ao princípio de razão, o que se conhece são meramente as relações entre objetos, a arte desvela o próprio objeto não mediado, o protótipo e não o éctipo. Assim, se para Platão a arte é cópia da cópia, para Schopenhauer a arte manifesta a própria Idéia e, se há cópia, esta é o próprio mundo fenomênico na sua multiplicidade.

A vontade é um impulso cego e ao mesmo tempo o que constitui o real. Desde que ela não apresenta nenhum objetivo, nenhum alvo, descarta-se uma ordenação da realidade fora do sujeito Se há qualquer finalismo na natureza, ou no mundo, este só pode ser atribuído ao sujeito do conhecimento, na medida em que ele precisa ordená-lo em vista de seu próprio querer-viver. A vontade enquanto querer-viver remete-se a si mesma como seu próprio fim, e para isso desenvolve um aparato de apreensão dos demais fenômenos, uma capacidade de representação, que tem o cérebro como sede. A auto referência do real, isto é, da Vontade, que visa a si mesma enquanto querer-viver, produz uma espécie de movimento reflexivo do sujeito que se torna capaz de conhecer a realidade e descrevê-la e operar nela, em função do seu próprio querer-viver, ou seja do que é mais real nele. Ou seja, a Vontade conhece-se a si mesma no indivíduo que conhece e que, como tal, é dotado de uma faculdade que representa. Assim o conhecimento do mundo considerado como representação é profundamente interessado, pois obedece ao impulso da autopreservação da Vontade. Neste sentido é a Vontade que tem a primazia sobre a consciência de si, enquanto corpo e fenômeno.

A representação estética, ao contrário, não se refere mais ao corpo, ela se dá para o puro sujeito do conhecimento. Este é o que resta quando se abstrai o indivíduo, que é constituído pelo corpo e pelo sujeito do conhecimento. Assim a percepção do belo é marcada pelo desinteresse e pela desindividuação, resultando num conhecimento imediato do objeto, que se isola dos demais e não mais se submete às relações, quer com o corpo, quer com os demais objetos. É assim que na representação do sujeito puro do conhecimento se configura o outro lado do mundo como Vontade, aquilo que é perfeitamente ideal. A ausência de interesse é que dá a dimensão acabada do mundo enquanto pura representação do sujeito e, pois, da sua perfeita idealidade, que só se manifesta integralmente no sentimento do belo. O artista é o olho claro do mundo, que o desvela. Este conhecimento, diverso do conhecimento do senso comum e da ciência, produz a perfeita coincidência do sujeito e da representação, precisamente quando se dá o afastamento da vontade. É assim que em Schopenhauer se configura uma metafísica do belo, pois é a arte que torna possível um conhecimento pleno, desvinculado dos interesses do querer viver. Segundo Brigitte Scheer, é na estética de Schopenhauer que se revela a crítica direta ou indireta do conhecimento racional na ciência e é a estética que dá a medida para a verdade objetiva. Marca-se assim a função corretiva do conhecimento estético em relação ao conhecimento científico e à razão instrumental. Como diz ela:

> Os momentos irracionais da dominação científica do mundo são expostos, no geral, pela metafísica da Vontade, mas também pela estética, no particular. A razão científica tem de reconhecer a partir daí, seu caráter parcial e sua determinabilidade prática. Exercer domínio sobre as coisas, já que elas são subjugadas pela conceitualização abstrata, não pode mais valer como conhecimento genuíno. O verdadeiro conhecimento visará libertar as coisas para si mesmas, descobrindo sua universalidade só através da penetração no particular e não pela sua 'não- determinação'. O verdadeiro conhecimento tem de procurar deixar as coisas serem belas, e acima de tudo deixar que elas sejam.[1]

É claro no pensamento de Schopenhauer o caráter instrumental do conhecimento do senso comum e da ciência, já que a razão, tendo perdido a primazia que lhe conferia Kant, torna-se, para seu seguidor, um mero instrumento da Vontade. Esse conhecimento estético, que também pode ser chamado de metafísico, ao mesmo tempo em que se vale da representação pura, a saber, desvinculada das relações postas pelo princípio de razão, faz com que desapareça a diferença entre sujeito e objeto. Se atentarmos para o fato de que representação e objeto querem dizer o mesmo em Schopenhauer, ao desaparecer o hiato entre sujeito e representação, ao se fundirem os seus pólos, é a própria noção de representação que está sendo posta em causa, na contemplação do belo. Na arte, não mais se trata de representar o mundo fenomênico, mas a representação, ao se referir à Idéia, desloca-se do múltiplo apreendido pelo entendimento, por meio do espaço, tempo e causalidade, para o uno intemporal.

Assim Schopenhauer não deturpa a estética de Kant por ter lido o desinteresse como negação do corpo e da vontade e afastamento do sensível. A sua leitura do desinteresse é bem mais radical, na medida em que é por meio do belo desinteressado que se torna possível um conhecimento verdadeiro, não de algum referente oculto, de algo real, mas sim daquilo que é ideal. Ora, tal modo de conhecer só é possível pelo viés do mundo visto como representação e não do mundo como Vontade, já que esta remete a uma atividade infinita e sem finalidade. Em contrapartida, a finalidade da arte é a de expor o mundo como vontade, pelo seu avesso, isto é, enquanto conhecimento puro e pura contemplação.

Interpretando uma passagem dos Parerga, onde Schopenhauer se refere a "um uso do intelecto dirigido para o que é puramente objetivo", Barbara Neymeyer[2] nega qualquer caráter positivo ao interesse objetivo na estética de Schopenhauer, vendo aí apenas a negação do interesse subjetivo. Pode-se objetar a essa leitura que o interesse objetivo tem uma positividade pois se refere à pura contemplação que resulta numa coincidência com o objeto,

diferenciando-se, portanto, do interesse pessoal ou individual atinente ao conhecimento submetido às cadeias de causas e razões. Mas nesse conhecimento puro o que há de fato para ser conhecido? Ou seja, o que significa conhecer a Idéia como pura representação? A saber, não se trata mais de um saber relacional, que parte da relação dos objetos ao corpo já que a idéia não participa da multiplicidade fenomênica, caracterizando-se, pelo contrário, por sua imutabilidade e perenidade. No conhecimento estético é a Idéia que se expõe numa forma singular, num signo sensível que é a obra. A obra não é, portanto, cópia de um dado apreendido no conhecimento comum, mas manifestação da Idéia, a ser atingida pela atividade do gênio.

É o gênio que se mostra, em Schopenhauer, como o olho claro do mundo, capaz de dissipar a obscuridade em que está o indivíduo, tanto na sucessão dos impulsos inconscientes, como nas séries dos fenômenos. A concepção do gênio, pouco afeito ao conhecimento relacional, quer dos eventos presentes, quer das séries da memória, dotado em contrapartida, dotado de imensa capacidade intelectual aliada a uma vontade poderosa é que lhe permite sobrepor-se à visão comum de mundo e aos interesses ligados à mera sobrevivência. O desinteresse, que se expressa na sua obra, transmuda-se num interesse objetivo, que deve traduzir a verdade da coisa. É na estética que Schopenhauer manifesta a contrapartida do pessimismo presente no ponto de vista do mundo como vontade. Esse conhecimento puro que traduz o sentimento do belo pode ser visto não só como o prazer puro presente na Estética de Kant, mas como o verdadeiro conhecimento.

Ao afastar o corpo e, portanto, a vontade da experiência do belo, Schopenhauer desloca o prazer estético do indivíduo para a esfera da apreensão das Idéias que desconhecem a mutabilidade e a particularidade, e, por outro lado, abre espaço para o puro sujeito do conhecimento que se desprende das características individuais que são próprias à corporeidade. Como diz Scheer: "Nesta situação excepcional, o sujeito do conhecimento transforma-se de indivíduo no puro e supra-individual sujeito da intuição, já que ele concentra nela toda sua força intelectual e se liberta do governo da Vontade."[3]

Na arte, não se está mais no âmbito do indivíduo, mas do universal. Isto se dá graças à ausência do interesse subjetivo próprio ao indivíduo e ao seu querer-viver. Neste ponto, fica patente uma concordância com a estética kantiana, pois para Kant é o desinteresse que torna possível a universalidade para o juízo estético, já que o caráter privado do interesse a impediria. Citando Kant:

> Pois aquilo, de que alguém tem consciência de que a satisfação quanto ao mesmo é, nele próprio, sem nenhum interesse, isso ele não pode julgar de outro modo, a não ser

> que tem de conter um fundamento de satisfação para todos. Pois, como não se funda sobre alguma inclinação do sujeito (nem sobre algum outro interesse deliberado), e como aquele que julga se sente plenamente livre quanto à satisfação que ele dedica ao objeto; então não pode encontrar como fundamento da satisfação, condições privadas, às quais, somente se prende seu sujeito, e, tem de considerá-la, por isso, como fundada sobre aquilo que ele também pode pressupor em todo outro.[4]

É o próprio gosto da reflexão que reivindica validade universal de seu juízo sobre o belo.

Por outro lado, em Kant, essa universalidade, por não estar baseada em um conceito, já que aqui se trata de um juízo reflexionante e não determinante, é diversa da universalidade lógica. Assim o juízo sobre o belo tem, para Kant, uma pretensão à uma universalidade subjetiva, pois ele não remete ao objeto, para determiná-lo. A saber, como diz Kant: *a universalidade estética que é conferida a um juízo, também tem de ser de índole peculiar, porque ela não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto, considerado em toda sua esfera lógica* – já que isso seria determinar o objeto e portanto estaria na esfera do conhecimento – *e, no entanto se estende a toda esfera dos que julgam.*

Schopenhauer louva em Kant o fato deste ter considerado o belo como atinente ao sujeito e não ao objeto, ou seja, de ter constituído uma teoria do belo subjetiva, deixando de lado algo que seria uma ciência sobre a beleza. Mas, se Kant garante a subjetividade do juízo de gosto, exige por outro lado a sua universalidade. Cito Shopenhauer:

> O mérito foi reservado para Kant de investigar séria e profundamente a própria emoção sobre o belo, em conseqüência da qual chamamos belo o objeto que a ocasiona e de descobrir possivelmente as partes essenciais e condições da mesma em nossa mente.[5]

No entanto para Schopenhauer, a Estética de Kant não atingiu o seu alvo, porque ela se ressente, como de resto toda sua filosofia, do fato de partir do conhecimento abstrato para fundamentar o intuitivo. A estética, tal como a crítica da Razão Pura, parte das formas do juízo, que constituem a chave do mundo intuitivo. Ou seja, Kant não parte da intuição do belo, mas do juízo sobre o belo *um bem feiamente chamado juízo de gosto.*[6]

> Chama especialmente sua atenção a circunstância de que tal juízo é manifestamente a enunciação de um processo que se passa no sujeito, mas que ao lado disso tem uma validade tão universal como se se tratasse de uma propriedade no objeto. Isto é o que o impressionou, não o próprio belo. Parte sempre da enunciação dos outros de um juízo sobre o belo e não do próprio belo.

Quanto a isso poderíamos objetar a Schopenhauer o fato de ele não ter entendido, ou mesmo, de não ter querido entender bem a diferença entre o juízo determinante e o reflexionante, que, como frisa Kant, não é um juízo de conhecimento que determine o objeto por meio de um conceito. A indeterminação conceitual que lhe é inerente tira-lhe o caráter de abstração próprio ao juízo lógico universal:

> Se se julgam objetos meramente segundo conceitos, toda representação de beleza está perdida. Assim também não pode haver nenhuma regra segundo a qual alguém deva ser obrigado a reconhecer algo com belo. Se um vestido, uma casa, uma flor são belos, para isso ninguém se deixa impingir seu juízo por fundamentos ou princípios. Quer submeter o objeto aos seus próprios olhos exatamente como se sua satisfação dependesse da sensação; e, no entanto, se então denomina de belo o objeto, acredita ter para si uma voz universal e tem a pretensão à adesão de todos, enquanto toda sensação privada só decidiria para o observador e sua satisfação.[7]

Marca-se, assim, em Kant a diferença entre o sentimento do belo e do agradável, restrito esse à esfera privada e dirigido só para a satisfação do sujeito enquanto sensível. Na raiz dessa diferença está o caráter desinteressado do belo, como condição necessária de sua universalidade ou, como diz Kant, da *voz universal.*

Já que apontamos o caráter não-individual da apreensão do belo em Schopenhauer, aproximando-o assim de Kant; a crítica que Schopenhauer faz do juízo sobre o belo não viria justamente pôr a perder tal proximidade? De fato, é por uma outra via que Schopenhauer pretende garantir o caráter universal do belo. É através da mediação da Idéia, que ele define como não abstrata, que o sentimento do belo passa a ser supra-individual. A solução schopenhauriana exige o recurso às idéias que, como ele mesmo diz, foram tomadas de empréstimo a Platão, para garantir a intuitibidade direta do belo, deixando de lado o caráter de juízo, que, segundo ele, denota uma interferência do abstrato naquilo que é intuitivo. A presença da racionalidade do belo, que se revela para Kant, na concepção de um juízo sobre o belo entendido como manifestação do jogo livre entre as faculdades da mente, do entendimento e da imaginação é descartada por Schopenhauer, que não pode sequer admitir a permanência de qualquer elemento racional, ou melhor, abstrato, no sentimento estético, embora aqui o juízo reflexionante expresse uma harmonia entre essas faculdades, onde está descartada a primazia do entendimento, à diferença do juízo de conhecimento, onde ele legisla. Quando Schopenhauer fala da Idéia como objetivação primeira da Vontade, fica claro que o que ele pretende excluir é a participação do conhecimento racio-

nal abstrato do âmbito da arte. Daí a crítica ao juízo sobre o belo, que partiria da *enunciação dos outros* e não do *próprio belo.* Se é a ***voz universal*** que traduz a comunicabilidade e universalidade do juízo de gosto para Kant, em Schopenhauer, é o conceito de puro sujeito do conhecimento, ou seja, a anulação do indivíduo, enquanto sujeito empírico, que garante a universalidade da experiência estética, que não é mais expressa por um ***juízo,*** mas por um sentimento capaz de tocar a todos, desde que a genialidade está presente em todos, embora, no grau máximo, no artista.

Mais do que uma banal deturpação de leitura, fundada no mau entendimento do conceito de desinteresse kantiano entendido como ascetismo ou degrau para se atingir a negação da vontade, o que se descobre em Schopenhauer é a radicalização de uma postura que vê na arte não propriamente uma depuração de um mundo toldado pelos interesses sensíveis, mas a elaboração de uma obra que, embora inscrita no sensível, fala uma outra linguagem que não a do senso comum e da ciência, a saber, a do sentimento. Embora aproxime ética e estética, o pensamento de Schopenhauer guarda a especificidade desta última, na sua metafísica do belo, e seria bem difícil dizer se, nele, é a ética que contamina a estética ou, ao contrário, se não é justamente a estética que contagia a ética, já que esta se funda num sentimento metafísico, a compaixão, que contraria os interesses egoístas.

Na estética da música, por ele chamado de metafísica da música, Schopenhauer destaca a especificidade dessa forma de arte que não requer a mediação das Idéias, mas expressa diretamente a Vontade, ocupando por isso o primeiro lugar entre as artes. A música caracteriza-se assim por não ser uma arte representativa, enquanto expressa diretamente as emoções, que surgem da divisão da Vontade consigo mesma. Ora se a música expressa diretamente as emoções, como se poderia falar nela de uma ausência de interesse? Citando o próprio Schopenhauer:

> A música "não expressa esta ou aquela alegria particular e determinada, esta ou aquela aflição, dor, terror, júbilo, contentamento, ou tranqüilidade de espírito, mas a alegria, a aflição, a dor, o terror, o júbilo, o contentamento, a tranqüilidade de espírito. Expressa a essência delas por assim dizer em abstrato, sem qualquer acessório e, portanto sem quaisquer motivos".[8]

Portanto mesmo a arte por excelência, que expressa o real e não o ideal, sendo a manifestação direta da Vontade, a expressa sem os motivos que caracterizam as ações que ela comanda. A saber, a linguagem da música filtra as emoções, proporcionando um conhecimento verdadeiro da essência delas.

A música expressa a quintessência da vida e não a vida mesma. Como diz Schopenhauer: "Pois a música se distingue das outras artes precisamente porque ela não é cópia do fenômeno, ou mais corretamente, cópia da objetidade adequada da Vontade, mas cópia imediata da própria Vontade e, assim, expõe o que há de metafísico para tudo que há de físico no mundo, e a coisa-em-si para todo fenômeno. Podemos chamar o mundo tanto uma encarnação da vontade, como também uma encarnação da música."[9]

Apesar das críticas de Schopenhauer ao "intelectualismo" da teoria da arte de Kant, ambas concepções estéticas se aproximam, se vistas de modo diverso. Por um lado, numa leitura de Kant, tal como a de Lebrun, que mostre, em contrapartida à de Schopenhauer, a recusa do "intelectualismo" na estética kantiana; de fato, basta notar que o juízo reflexionante refere-se a um conceito, porém indeterminado, sendo a Idéia estética uma representação da imaginação a que nenhum conceito é adequado e "que nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível" (Kant, I p. 345). Por outro, numa leitura que mostre que o desinteresse em Schopenhauer, não reflete apenas uma atitude niilista em face do mundo, mas tem por função principal traduzir a especificidade da arte, enquanto esta constitui uma instância "paralela" ao mundo e suscetível de um outro tipo de abordagem. Ao encontro dessa proximidade, pode-se evocar o que diz Kant, no § 49 da Crítica do Juízo, ao explicitar o papel da faculdade da imaginação na criação estética: "A imaginação (como faculdade-de-conhecimento produtiva) é, com efeito, muito poderosa na criação como de uma outra natureza, com a matéria que lhe dá a natureza efetiva" (Kant I, p. 345).

Resumo: O objetivo é precisar o conceito de interesse na estética de Schopenhauer, para determinar o papel que ele ali desempenha. A negação do interesse tendo sido vista como central na estética de Schopenhauer, leva a uma leitura que a contrapõe à estética de Kant, em que o desinteresse estaria relacionado não com a negatividade do sensível, mas com uma mera indiferença em relação à existência do objeto, para constituir um campo próprio da arte, onde vige o puro prazer estético. Procuramos mostrar aqui que o desinteresse na filosofia da arte de

Abstract: The objective is to sharpen the concept of interest in Schopenhauer's aesthetics, in order to determine the role that it plays within it. The negation of interest, having been seen as central to Schopenhauer's aesthetics, leads to a reading that counterpoints it to Kant's aesthetics, in which uninterest would be related not with the negativity of the sensible, but with mere indiference in relation to the existence of the object, to constitute the appropriate field for art, where pure aesthetic pleasure reigns. We sought to demonstrate that Schopenhauer's

Schopenhauer muito mais do que uma postura niilista revela um outro tipo de “conhecimento”, diverso do racional, permitindo, tal como em Kant, definir a especificidade da arte e do sentimento estético.

Palavras-chave: interesse, Estética, conceito, Idéia.

uninterest in the philosophy of art, much more than a nihilistic stake, reveals another kind of “knowledege”, diverse from the rational, allowing, such as in Kant, to define the especificity of art and of aesthetical feeling.

Keywords: interest, Aesthetic, concept, Idea.

Notas

[1] Scheer, Brigitte. “Ästhetik als Rationalitätkritik bei Arthur Schopenhauer”. In *Schopenhauer Jahrbuch 1988*, p.225. Frankfurt/M: Kramer Verlag, 1988.

[2] Neymeyr, Barbara. “Schopenhauers ‘objetives Interesse’”. In *Schopenhauer Jahrbuch 1990*, p. Frankfurt/M: Kramer Verlag, 1990.

[3] Scheer, Brigitte. *Idem*, *ibidem*, p. 225.

[4] Kant. “Crítica do Juízo”. In: *Vol. Kant* (col.Pensadores), p.309. São Paulo: Ed. Abril, 1974.

[5] Schopenhauer. “Crítica da Filosofia Kantiana”, In: *Coleção Pensadores*, p. 178. São Paulo: Ed. Abril, 1980.

[6] Schopenhauer. *Idem*, p. 179.

[7] Kant. *Crítica do Juízo*, p.312. São Paulo: Ed. Abril, 1974.

[8] Schopenhauer. “Die Welt als...”. *Werke* (Band I), p. 364. Darmstadt: Ed. Wissenschftliche Buchgesllschaft, 1974.

[9] *Idem ibidem*, p. 366.

O HOMEM CULTO DO SÉCULO XIX: QUESTIONAMENTOS EM TORNO DO CONCEITO DE *BILDUNG* NA OBRA DE JOHANN GUSTAV DROYSEN

Pedro Caldas*

EM SEU LONGO ENSAIO *Considerações de um apolítico*, Thomas Mann definiu os alemães com uma pergunta retórica: "Não seria da essência alemã ser o meio, o mediano e o mediador, e o homem alemão o homem médio em grande estilo?"[1] Por mais que não seja recomendável verificar historicamente tal descrição, ela cabe muito bem para entender Johann Gustav Droysen (1808-86), historiador cuja vida atravessa o século XIX e que ainda teve a impressionante sensibilidade de, como aluno de Hegel, herdar questões da cultura intelectual do século XVIII e início do XIX, e ainda antecipar outros problemas que servirão de passaporte para o século XX, como a crítica à própria idéia de história que faria Friedrich Nietzsche e pela fundamentação sólida da hermenêutica antes de Dilthey, Heidegger e Gadamer. Através de Droysen, recuamos ao século XVIII, mas também podemos vislumbrar o século XX. Por isso, não podemos nos deixar seduzir pela refinada ironia de Thomas Mann: Droysen foi de fato uma figura do meio, e, se quisermos, um intelectual que jamais teve a dimensão planetária de Kant, Goethe ou Hegel. Mas, através de sua obra, certas questões podem ser colocadas em debate, e dificilmente poderíamos fazê-lo através de somente um autor.

Droysen era historiador profissional, ou seja, já não vemos nele uma figura cujo perfil encontramos em, por exemplo, um Johann Gottfried Herder, teólogo polígrafo que contribuíra para as áreas da crítica literária, da pedagogia e, sobretudo, para um conceito de história que enfrentava o kantismo. Droysen já se formou em um ambiente universitário razoavelmente estabelecido e viveu em uma Alemanha de mudanças bruscas na área da política e

---

*PEDRO CALDAS concluiu o Doutorado em História Social da Cultura pela PUC/RJ em 2004, com a tese *Que significa Pensar Historicamente. Uma Interpretação da Teoria da História de Johann Gustav Droysen*. Publicou o ensaio "A riqueza do limite: subjetividade e história em Johann Gottfried Herder" (2001) e a tradução de "Sobre a tarefa do historiador" de Wilhelm von Humboldt (2002) em Anima: História, Teoria, Cultura. Atualmente traduz a obra de Droysen, *Teoria da História*, para a Editora Topbooks.

da economia – sem falar, naturalmente, na filosofia, música e literatura. O que afirmamos é o seguinte: Droysen era um especialista, e se esforçou em consolidar a autonomia da ciência histórica não somente através do seu embasamento normativo e fundamentação metodológica, mas sobretudo através de um constante questionamento da própria essência da história e de sua importância. Droysen iniciou sua carreira acadêmica como helenista, o que é uma pista para indicar sua verdadeira sinceridade teórica, ou seja, desde o princípio ele demonstra sua capacidade de formular questões. Suas primeiras obras são responsáveis pela cunhagem decisiva do conceito de helenismo, que, para ele, serviria para entender uma época até então vista como mera decadência do período clássico grego, e, antes mesmo de publicar seu primeiro trabalho historiográfico de vulto em 1833 (*Geschichte Alexanders des Grossen*), já havia feito nome como tradutor da obra integral de Ésquilo. A sua contribuição para a literatura revela mais do que apetite de um helenista erudito: na verdade, já traz em si uma preocupação que o marcará decisivamente por ainda vinte anos, a saber, a sua concepção trágica da história.

Através desta concepção trágica e de uma sensibilidade com períodos tidos como decadentes, torna-se possível rever o que significa história no século XIX alemão, ou seja: o que significa pensar a história depois das preleções de Hegel sobre o tema? Não se trata aqui de repetir o velho e gasto lema historicista de que a história científica, para se libertar, haverá de negar cada linha de Hegel. Não é tão simples. Lembremos que a autonomia da história se inscreve em um raio muito mais amplo do que a afirmação de normas e métodos. Ela trata, sobretudo, da determinação do caráter histórico do real, como nos lembra Walter Schulz:

> A genialidade de Hegel consiste em algo mais do que simplesmente valorizar a história por ela enfatizar a realidade antropológica, mas sim consiste em conduzir fundamentalmente o conceito de realidade *ad absurdum*, a ponto de a história aparecer como caráter fundamental do real (...). Hegel apresenta que mesmo a reflexão sobre a coisa mais simples mostra que não há ente fixo, mas sim uma determinação mútua de sujeito e objeto: lá está o objeto e aqui estou eu, o dito ponto de partida sujeito-objeto precisa ser essencialmente negado em todas as regiões do conhecimento.[2]

A partir da recolocação do problema, ou melhor, a partir da premissa de que eram reais, mas não tanto eletivas as afinidades entre Droysen e Hegel, ou entre aquilo que eles representam, a saber, uma historiografia conceitual interessada em despertar a sensibilidade para a contingência e uma filosofia absoluta do espírito, implica reconsiderar (a) a idéia de autonomia da ciência, questão inevitável em um ambiente de consolidação da nova universida-

de alemã depois da fundação da Universidade de Berlim em 1810; (b) a imagem do intelectual burguês do século XIX, aqui entendido como o homem da burguesia culta (*Bildungsbürgertum*), imagem esta geralmente contaminada pelas interpretações criadas ao longo de todo o século XX a partir do impacto da experiência do Terceiro *Reich*; (c) o significado complexo da idéia de *Bildung*, traduzido entre nós como Formação ou Cultura, conceito que não encontra guarida definitiva em qualquer área do conhecimento ou produção cultural. A partir da obra de Droysen, em que esta complexidade se mostra, não pretendemos afirmar a autonomia do conhecimento histórico, mas apenas procurar entender, a partir da discussão do conceito de história, de outra maneira o conceito de *Bildung*, que, esperamos, possa ser discutido para além dos limites disciplinares previamente estabelecidos. Neste sentido, as três etapas acima indicadas descrevem na verdade as dimensões que a *Bildung* pode assumir; sendo que a última, a nosso ver, é capaz de dar conta da própria complexidade do conceito, uma vez que indicará um caráter trágico, e que, portanto, não será mera ideologia que encobre contradições – será, antes, o próprio exame destas contradições.

Não pretendemos aqui analisar como Droysen de fato antecipa o século XX, mas jamais podemos deixar de esquecer qual a nossa situação histórica, quais os pressupostos hermenêuticos que condicionam nossas interpretações de um autor do século XIX – será neste sentido que aparacerão aqui e acolá referências a autores do século XX.

Bildung como autonomia científica

No ano de 1857, nove alunos da Universidade de Iena se inscreveram em uma série de preleções oferecidas pelo historiador Johann Gustav Droysen que, deixando de lado a história do helenismo e a história da Prússia e da Europa moderna, trataria do que hoje, se chama habitualmente "teoria da história".[3] O curso denominava-se precisamente "Enciclopédia e Metodologia da História", cujas lições depois reunidas em livro por Rudolf Hübner e Peter Leyh receberiam o nome definitivo de *Historik*.

A proposta das preleções era clara: saber o que significava pensar historicamente. Todavia, seu autor não procurava orgulhosamente entronizar o lugar do historiador. Na verdade, o exercício teórico deveria realizar um exame de pressupostos, quebrando certezas cujo grau de cristalização obscurecia o significado de conceitos fundamentais para a escrita da história e o pensamento histórico em geral.

A acusação freqüentemente feita ao insulamento nocivo da teoria da história, área por vezes pouco convidativa aos próprios historiadores, não atinge um historiador sagaz o suficiente para perceber a relação entre a caudalosa produção historiográfica da primeira metade do século XIX europeu e a confusão teórica, uma estranha fórmula em que a miséria da teoria convivia com o fato de a História ser considerada, pelo menos no seio da burguesia culta alemã, um elemento indispensável na formação individual.

Tanta vagueza justificaria, segundo Droysen, a legitimidade da *Historik*.

> Cada um tem uma idéia vaga do que seja história, escrita da história ou estudo da história. Nossa própria ciência, porém, não vai além desta idéia vaga (...). Quando perguntada sobre sua legitimidade, sobre seu conhecimento e sobre o fundamento de seu procedimento e essência de sua tarefa, a nossa ciência não tem condições de dar informações suficientes.
>
> Parece ter chegado a hora em que nossos estudos busquem por si mesmos determinar sua essência, sua tarefa e sua competência.
>
> Eu tentarei lhes apresentar uma disciplina que ainda não existe, que ainda não possui nome nem lugar no círculo das ciências. Primeiramente precisa ser provado que ela é possível e que tem legitimidade científica.[4]

Justamente por viver em um contexto intelectual filosoficamente rico, Droysen mira alto: não há nele um pedido de ajuda em outras disciplinas que poderiam dar esta guarida – além de exigir do historiador uma consciência de seu próprio ofício, ele procura estabelecer a diferença entre a história e os dois grandes modelos de conhecimento em sua época, que eram formados pelos métodos físico-matemáticos das ciências naturais e pelo método especulativo da filosofia e da teologia. Optar entre um método e outro seria, para Droysen, obrigar o homem a escolher a partir de uma falsa alternativa, pois ambos os métodos cristalizam uma parte da natureza do homem, que, por ser, segundo ele, simultaneamente espiritual e sensorial, não poderia fixar-se definitivamente em um dos dois aspectos, sob o risco de se tomar a parte pelo todo; e, nesta tendência de se fixar um dos extremos, fica nebuloso o significado do pensamento histórico e, mais do que isso, da própria essência do homem.

> Para os fenômenos históricos precisamos encontrar neles mesmos sua medida e seu modo, é necessário haver um método histórico. O sentido desta frase só será cumprido quando lembrarmos o quão falsa é a alternativa entre as cosmovisões (Weltanschauungen) especulativas e materialistas que domina a oposição entre os métodos filosóficos e físico-matemáticos, como se o pensamento e conhecimento humanos tivessem que

em um átimo pender para um lado ou para o outro. Esta alternativa é falsa, porque nele a natureza espiritual e sensorial do homem é compreendida a partir de somente um destes lados.[5]

Se há a necessidade de um método histórico, Droysen admite que há lacunas ainda não preenchidas, ou ao menos questões cujo encaminhamento poderia ser diverso. Sua observação de que não se deve resumir a ciência a uma coleção de fatos adaptáveis a leis, de um lado, ou a uma pura especulação, de outro lado, não é exatamente inédita no contexto alemão: a bipolaridade das ciências, da qual Droysen parte para tentar justificar a existência da *Historik*, também é identificada por Hegel cinqüenta anos antes, no prefácio da *Fenomenologia do Espírito,* e é uma das alavancas de seu imenso projeto filosófico.

Essa oposição parece ser o nó górdio que a cultura científica de nosso tempo se esforça por desatar, sem ter ainda chegado a um consenso nesse ponto. Uma corrente insiste na riqueza dos materiais e na inteligibilidade; a outra despreza (...) essa inteligibilidade e se arroga a racionalidade imediata e a divindade.[6]

Realçar a importância das contingências e despertar a sensibilidade para o particular exigirá, todavia, de Droysen um combate em duas frentes – isto caso seja possível ver, a partir da fundamentação teórica da história, uma concepção de ciência que seja mais do que mera derivação da filosofia idealista de Hegel. Fazer o elogio da particularidade perante a lei geral não lhe custa tanto esforço quanto pensar a diferença entre o pensamento histórico e o pensamento filosófico – a começar pela sua forte inclinação conceitual, que não resistia a começar suas preleções sem deixar de fazer comentários e introduções conceituais e teóricas, antes mesmo de entrar em seu tema específico, seguindo assim uma abordagem hegeliana na problematização do conhecimento e na forma didática de oferecer preleções, ou seja, estabelecendo a diferença entre as ciências do espírito e as ciências naturais a partir do fato de que estas já têm previamente dado o seu objeto, cuja definição seria mais do que ociosa. Quanto às ciências do espírito, estas precisam mostrar a dignidade de seu objeto e afirmar-lhes a existência e o método, não sem antes tentar investigar sua própria essência. Um belo exemplo é a introdução ao seu curso sobre história moderna, no semestre de 1842/43, em que Johann Gustav Droysen parece mostrar ter aprendido muito bem as lições de Hegel:

É necessário estar claramente consciente como a história trabalha, e por quais caminhos ela procura atingir tais e tais objetivos. Ela procura no passado dogmas para o presente? (...) Ela quer esgotar o infinito material empírico, pesquisar e justificar com

> igual agudeza cada particularidade? (…) Ao contrário das ciências naturais, a história não tem seus objetos previamente dados. Seus primeiros materiais já são abstrações, e não a própria realidade, mas uma acepção subjetiva.[7]

De acordo com esta passagem, vê-se que a tentativa de esgotar o material empírico e esquadrinhar cada canto da realidade histórica é uma tarefa essencialmente equivocada, pois, segundo Droysen, o objeto histórico, mesmo quando aparentemente é uma evidência empírica e absolutamente particular, é na verdade uma apreensão subjetiva. Há mais semelhanças com a filosofia de Hegel do que o próprio Droysen possivelmente gostaria de admitir – ou ao menos não menciona explicitamente. Para dar um exemplo desta semelhança de método: logo no início de seu curso sobre estética, Hegel diz que não somente qualquer ciência deve afirmar a existência de seu objeto e saber aquilo que ele é, bem como há uma grande diferença entre o que ele chama ciências ordinárias e ciência filosófica do espírito; naquelas, os objetos existem no mundo sensível, nesta o objeto existe justamente no espírito, ou seja, sua natureza é subjetiva, e, assim, o conhecimento é para si, e deve ao final, como espírito, ser objeto de si mesmo.[8] Todavia, é bom lembrar que tal natureza subjetiva não significa uma existência anterior e independente da experiência, ou seja, algo que exista em estado puro antes do conhecimento daquilo que se pretende conhecer. Droysen certamente parte da diferença estabelecida por Hegel entre pensar representativo e pensar especulativo ou conceitual, ou seja: a primeira forma de pensar pressupõe um sujeito que conhece acidentes e se crê inalterado por este conhecimento e, como diz Hegel, ao fim e ao cabo ou bem se vê perdido em uma multidão de determinações carentes de pensamento ou bem se crê superior a todo conteúdo, achando em cada um apenas o próprio vazio. Na segunda, o que ocorrre é a experiência que a consciência faz de si mesma.

> A consciência sabe algo: esse objeto é a essência ou o Em-si. Mas é também o Em-si para a consciência; com isso entra em cena a ambigüidade desse verdadeiro. Vemos que a consciência tem agora dois objetos: um, o primeiro Em-si; o segundo, o ser-para-ela desse em si. Esse último parece, de início, apenas a reflexão da consciência sobre si mesma: uma representação não de um objeto, mas apenas de seu saber do primeiro objeto. Só que o primeiro objeto se altera ali para a consciência.[9]

A base hegeliana para uma fundamentação do conhecimento histórico torna-se pois inegável: na medida que o conhecimento histórico há de demonstrar sensibilidade para as contingências, é forçoso concluir que tal sensibilidade se revela sobretudo pela importância da referência (em um pri-

meiro momento) objetiva que o historiador adota. Assim, não pode ser indiferente ao historiador se dedicar ao Egito antigo ou à Espanha da Idade de Ouro, por exemplo. Há de se encontrar algo que simplesmente não se vê em outra situação a partir da pergunta realizada pelo historiador. O objeto se altera para a consciência – todavia, o que importa ressaltar neste primeiro passo é o fato de o próprio estabelecimento das fundações do conhecimento histórico, além da própria pesquisa empírica, se mostrarem como uma experiência, um processo em que a consciência se experimenta a si mesma, e é, neste sentido, independente de esferas que lhes sejam anteriores, posteriores, que lhe prestem o serviço de autoridade. Isto já é *Bildung*. Basta ver o que nos diz Thomas Nipperdey:

> A *Bildung* é um processo vitalício e inconclusivo, e que por isso se torna fim de si mesma, algo portador de um valor superior. Podemos falar aqui também de cultivo de si mesmo. Esta Bildung paira por cima do mundo da praxis, do trabalho, do ganho de dinheiro, da economia.[10]

O desgaste da imagem do intelectual do século XIX, ao menos a imagem representada na Alemanha, deve muito à idéia de *Bildung* acima descrita. Desconsiderando o pressuposto da liberdade do pensamento e de sua conseqüente possibilidade de distanciamento crítico e verdadeira desburocratização – ou seja, sabendo-se meio e fim de si mesmo, o saber teria condições de perceber quando é "alugado" para fins que ele mesmo não pode detectar –, o que resta seria mesmo o distanciamento da realidade. E assim, da mesma maneira que a idéia de *Bildung* seria capaz de se dissolver capilarmente pela cultura alemã desde fins do XVIII e início do XIX, sua crítica será igualmente indistinta – ou seja, virá de todos os cantos do espectro ideológico e de todas as formas de saber. Neste momento, façamos nosso interlúdio hermenêutico, ou seja: que pressupostos estão presentes sempre quando se fala de *Bildung*?

Brilho e miséria da *Bildung*

Um acesso imediato ao coração do século XIX alemão, se é inviável, por outro lado pode se tornar mais produtivo se considerarmos de fato alguns dos obstáculos e condições que se interpõem ou mesmo favorecem, como desafios, a interpretação da idéia de *Bildung*. Impossível, por exemplo, desconsiderar Nietzsche e suas *Segundas considerações intempestivas*. Para o filósofo, o risco da *Bildung* estaria em sua ambição de universalidade: esta já

se manifestara na tentativa de fazer do saber algo que se alimente de sua própria atmosfera e que seja em si e para si mesmo, e, por isso, o sujeito do conhecimento poderia se tornar o que Nietzsche denominava eunuco cosmopolita, ou seja, como o homem indiferente, que vê em todas as manifestações históricas um mesmo valor, todas elas, sem distinção, dignas de estudo. Seria um sujeito passivo, neste sentido, pois impelido, pela sua formação, a tudo aceitar e tudo entender e compreender – não seria afinal o pressuposto básico da hermenêutica do século XIX a empatia, revelada na identidade entre sujeito e objeto do conhecimento? O homem da *Bildung*, que deveria ser um homem ativo, dado o distanciamento crítico produzido pela experiência própria, e não alheia, do conhecimento, acaba se tornando um homem passivo. É uma interpretação apressada ver na *Segunda consideração intempestiva* somente um pequeno ensaio contra a historiografia; acreditamos que ali há uma crítica a uma determinada concepção de homem e de toda uma cultura intelectual. Com Nietzsche, o homem da *Bildung*, o homem culto, revela sua contradição essencial em ser pretensamente autônomo, mas, de fato, ser passivo.

Todavia, e aí podemos ver como se destaca o pensamento de Droysen, é igualmente apressada fazer tábula rasa da idéia de hermenêutica do século XIX na Alemanha. Droysen pode ser um ótimo ponto de entrada para que o entendimento simples de Compreensão (*Verstehen*) como empatia e anulação de diferenças seja fortemente relativizado.

Dizíamos acima, no primeiro movimento deste estudo, que a autonomia da história haveria de ser cumprida através de uma consciência do historiador sobre o próprio procedimento. E este procedimento não poderia simplesmente ser uma transposição do método especulativo do idealismo filosófico, por um lado, nem a aplicação de leis imutáveis, tais como fazem – ou faziam – as ciências naturais. Por vezes, há a negação de ambos, mas em prol de um objetivismo que vê no conhecimento histórico apenas a constatação de fenômenos, e que, por isso, não há qualquer atividade subjetiva em sua realização. A estratégia de Droysen para comprovar que a objetividade é impossível é novamente hegeliana. Fundamentalmente, Droysen percebe no objeto, aparentemente simples em sua univocidade e em sua imediaticidade, uma estrutura complexa. O que era simples, desdobra-se. Trata-se de um procedimento essencial em Hegel: neste, o objeto é sempre algo percebido em várias de suas determinações, e não somente como representação de si mesmo ou de algo – e neste ponto são exemplares e elucidativos os comentários de Wolfgang Wieland sobre a primeira figura da experiência de si da

consciência (a certeza sensível) descrita por Hegel na *Fenomenologia do Espírito*. Para Wieland, mesmo na certeza sensível, a mais cotidiana e corriqueira forma de representação (isto é uma árvore, agora é manhã, etc.), há uma ambição do absoluto. O absoluto já está no homem, donde se conclui que a absoluto não é uma substância verdadeira e preexistente ao homem, tampouco algo que somente se mostra no final, como poderia ser em uma tosca teleologia. Quando Hegel, de acordo com Wieland, mostra que a certeza sensível ao indicar um isto indica uma multiplicidade de "aquis" e "agoras" mesmo sem sabê-lo, o que se está mostrando é o percurso do absoluto – e é isto a *Bildung*. Não é um cânone a ser seguido, atingido e copiado, não é uma capacidade inata, não é a senha de uma sociedade secreta. Está dada como possibilidade, pois a todo instante, mesmo no mais corriqueiro, há a presença da vontade de absoluto.[11]

Devemos antecipar que, em Droysen, não se almeja chegar ao absoluto, ao menos não como Hegel entende. O procedimento, em que o conhecimento adquire o caráter de um processo, é o mesmo. Não se trata de opôr subjetividade e objetividade, mas simplesmente de demonstrar que a pretensão de objetividade já é sempre uma pretensão, desta vez inconsciente como pressuposto, de subjetividade. Droysen mostra claramente quando trata do próprio conceito de Compreensão. Para ele, o primeiro passo da compreensão é justamente o da interpretação pragmática, dito de outro maneira: a pesquisa pretensamente objetiva. Partindo do princípio de que é impossível ter-se material que responda todas as questões levantadas, é necessário de alguma maneira, como diz Droysen, lançar mão de dois artifícios: a comparação e a analogia. Da mesma forma que um restaurador procura reconstruir uma escultura de acordo com esculturas ainda preservadas da mesma época, o historiador certamente fará o mesmo com as lacunas que ele encontra na documentação. Mas a operação comparativa não é estabelecida pelas fontes, mas sim pelo próprio historiador, e, assim, naquilo que há de mais objetivo, ou seja, para a simples descrição de um determinado fenômeno, invariavelmente é necessária a intervenção do historiador que pressupõe algo mais universal do que a particularidade estudada: a fixação de sagas populares, como a canção dos Nibelungos, teria sido impossível sem que se recorresse ao procedimento comparativo e analógico. Como afirma Droysen, é legítimo superar o caráter fragmentado dos vestígios e, a partir de semelhancas não evidentes "na letra do texto", estabelecer uma nova unidade. Logo, a interpretação pragmática revela seu limite e precisa se tornar uma interpretação das condições, dos contextos que tornaram tais comparações e analogias

possíveis, ainda que estabelecidas pelo historiador. O processo interpretativo, que Hayden White classificou com muita propriedade como "fenomenologia da leitura"[12] ainda terá outras duas etapas – a interpretação psicológica e a interpretação das idéias – e este não é o espaço para sua devida análise. O que importa ressaltar no momento é o seguinte: não há uma momento anterior e puro à interpretação, tampouco um momento posterior, como se o objeto existisse em estado bruto antes da intervenção do intérprete. Como vimos em Hegel, o "primeiro objeto" se altera para a consciência justamente quando ela julga ter se libertado dele, quando ela passa a ser um saber do próprio saber. E este é o grande incômodo, e na verdade, grande passo, não dado por Hegel, para que a historiografia adquira o direito de desenvolver o método da hermenêutica histórica que se destaca da filosofia. Essa alteração do objeto é a afirmação da contingência, do momento, ou, preferíamos dizer, do presente. A idéia de presente, em Droysen, é decisiva. Não será o presente que simplesmente se projeta no passado (como querem a hermenêutica da empatia e um difuso positivismo objetivista), ou no futuro (como quer o utopismo teleológico), mas um presente desconfortável, consciente de seus conflitos.

> É aí que finda a força de nossa indução – e de qualquer indução. Afinal, o entendimento do homem capta somente o meio, não o início, não o fim. O nosso método não descobrirá o último segredo, nem mesmo o seu caminho, nem mesmo a entrada para o templo. Não entendemos a totalidade absoluta, o fim dos fins, mas compreendemos uma de suas expressões que já está compreendida em nós.[13]

O que significa afirmar que o entendimento do homem capta somente "o meio"? Como já assinalamos, o "meio" não nos lembra somente a frase irônica de Thomas Mann; o "meio" seria o lugar ocupado pela *Historik*, que exerceria, segundo Droysen, o papel de mediador entre a bipolaridade existente em um mundo científico cindido entre ciências da matéria e ciências do espírito, entre natureza e espírito: este meio é o lugar do homem. É quase redundante afirmar que o papel da História é justamente o cumprido pela ética: "É o mundo ético, e nada além dele, que constitui o objeto de nossa ciência; não é o seu ser, e sim o seu devir (…) Essencial no mundo ético é que ele é um constante querer e dever, um constante devir; e somente por este motivo ele é ético, porque a cada momento ele está em movimento."[14]

De alguma maneira, o "meio", se é o lugar do conhecimento, i.é, como método que pretende conciliar a especulação e as leis naturais, possui também uma marca trágica: afinal, o conhecimento parece ser sempre tardio, ou

seja, a consciência é posterior à ação – neste sentido, não conhece o "início". E também parece ser inútil, ineficaz, pois esta mesma consciência, tardiamente revelada, jamais será um ensinamento aplicável para um momento posterior. Mantendo-se fiel ao princípio da *Bildung* de "ser em si e para si", o conhecimento recai sobre si mesmo, mas, paradoxalmente, esta concentração em si mesmo parece distanciar-se da pretensão de autonomia e controle de si. Assim, muito mais do que simples método que permite uma reconciliação com o passado através da empatia,[15] o método compreensivo vige em uma aporia: como ser o lugar do conhecimento, mediador entre "lógica" e "física", se sobretudo ele se mostra como tardio e ineficaz? Se a pergunta incomoda, ela também pode ser produtiva. Torna-se complicado ver por detrás de em uma tal concepção intelectual um "homem culto" passivo, preocupado com detalhes de seu saber escolar, instaurado na clássica torre de marfim. As contradições de *Bildung* não precisariam ser encontradas nas acusações de Nietzsche, ou muito menos no século XX. Já em meados do XIX podemos identificar seus conflitos.

O Homem culto do século XIX

Compreende-se sem dificuldade porque um autor como Nietzsche, ou mesmo outros, como Ernst Jünger no século XX ou um *scholar* como Norbert Elias,[16] veriam no ideal burguês da *Bildung* simplesmente um elogio da introspecção, do alheamento. Quando lemos em Wilhelm von Humboldt que a religião passara a ser um meio privilegiado de formação do homem, pois a partir de fins do XVIII ela se separara do Estado – ou o Estado se separara dela – e, por isso, a religião não somente deixara de ser uma obrigação legal e se tornaria algo que se encontraria somente no interior de cada homem, ambiente que o Estado não atingiria, mas sobretudo por se separar das fronteiras nacionais delimitadas pelo Estado, ela poderia alcançar seu potencial universal e portanto, servir de meio – e fim – de realização do homem. O indivíduo, em sua ambição de universalidade e eternidade expressa na religião, estaria só, sem amparo do Estado: "Nossa religião não nos impõe uma divindade nacional, mas sim uma divindade geral. Não é a religião do cidadão, mas sim a religião do ser humano[17]". Já esta pressuposição de que homem e cidadão não se identificam plenamente indica o que se mostraria posteriormente em Droysen. O homem culto não é um indivíduo autônomo; afinal, sua interioridade parece se realizar em outra esfera. Hegel, de alguma maneira, também irá dar motivos para que o homem culto seja

pensado como um homem "contido", "inativo". Em suas preleções sobre a filosofia da história podemos ler que:

> O homem culto é aquele que sabe imprimir em tudo o selo da universalidade, é aquele que renunciou à sua particularidade, e que age de acordo com fundamentos gerais. A *Bildung* é forma do pensamento; visto com mais proximidade, podemos ver que isto significa dizer que o homem sabe se conter, e não simplesmente age segundo suas inclinações e desejos, mas é alguém que se concentra. Com isso, ele dá aos objetos um campo livre e está acostumado a se comportar teoricamente.[18]

Não podemos simplesmente negar o poder teórico que de fato encontramos em inúmeros pensadores do século XIX. Negar uma concepção de homem culto como um solipsista não passa pela negação do homem teórico; e Droysen, neste aspecto, serve de prova para que o problema seja discutido em novas bases. Ser teórico e contido significa não se deixar levar pelo momento imediato – mas nem por isso o presente deixa de ser relevante, como já vimos – e poder perceber a complexidade do que se apresenta simples. Como Hegel mesmo indica, o comportamento teórico deixa mesmo livre o campo dos objetos. O comércio com o mundo, para o homem culto do século XIX, ou ao menos em Droysen, é mais complexo do que podemos ver em uma idéia solipsista deste mesmo homem. A contenção não significa que este homem englobe em si e em suas representações todo este mundo. A contenção é o comportamento que não se deixa levar pelo imediato, e percebe a complexidade, e, assim, evita que os fenômenos ganhem sentido apressadamente – afinal, não vimos que individualidade e autonomia não se confundem?

Aproveitamos para retomar um ponto que apenas indicamos no início deste artigo: a relação de Droysen com os gregos. Mais de vinte anos antes de elaborar sua teoria da história, Droysen escreveu um pequeno estudo sobre os três grandes tragediógrafos gregos. Neste estudo, encontramos em estado bruto, mas perfeitamente visível, as formas de comércio com o mundo que marcarão o homem culto. É um comércio trágico, digamos assim. Para Droysen, em Ésquilo o homem se vê culpado no exato momento em que fica consciente da estrutura misteriosa de mundo na qual já está inserido. A própria consciência é sinal desta culpa, e tal estrutura misteriosa parece ser absolutamente opressora.[19] Em Sófocles,[20] esta dualidade muda: o homem se vê como indivíduo que enfrenta as leis da *pólis*, e, mesmo ao sucumbir, reconhece sua identidade. Com Eurípides, o mundo das tragédias gregas chega, na interpretação de Droysen, ao seu oposto: se em Ésquilo a estrutura

"misteriosa" do mundo oprimia a consciência culpada, e se em Sófocles a estrutura inteligível e legalista do mundo opunha a consciência com o mundo, no terceiro simplesmente o discurso será integralmente responsável pela significação do mundo. Com o autor de *Medéia*, "a arte deixa de ser uma configuração necessária e fechada em si mesma; ela é uma forma capaz de assimilar qualquer conteúdo".[21] O que Droysen sugere é interessante: não se pode pensar qual dos três seria o o mais trágico. Na verdade, o divórcio entre homem e mundo se apresenta, de maneira diversa, nos três dramaturgos.

E qual seria pois a relação entre tal concepção de tragédia e a concepção de Bildung em Droysen? Antecipemos nosso objetivo: ao demonstrar sua semelhança, veremos que a *Bildung* não é uma ideologia apazigüadora de conflitos, mas sobretudo uma forma possível de consciência dos conflitos do homem com o mundo.

Já dissemos que o projeto da *Bildung*, seja em Hegel ou em Wilhelm von Humboldt, passa por uma necessidade de abstração, por uma ambição de história como história da humanidade – e assim ainda permanece um projeto burguês, sem dúvida – ao tentar possibilitar justamente o que significa romper com o sujeito empírico e tornar-se um sujeito que enxerga com os olhos da "humanidade". A seguinte passagem de Droysen é ilustrativa para o problema que se propõe resolver.

> A natureza do homem se eleva sobre a própria finitude (…). Trata-se de compreender o poder da fantasia, que ultrapassa o momento, o que será e o que deverá ser (…). Trata-se de entender o poder da inteligência, que a partir de novos pensamentos reconstrói a partir das coisas dadas, que, por assim, dizer, pensa de maneira nova (…). Deve-se por fim entender também o poder da vontade, que realiza o novo que foi pensado apesar de toda resistência.[22]

Lamentavelmente Droysen não desenvolve teoricamente tais conceitos em seu *Historik* em toda sua potencialidade, tampouco os transpõe para seus estudos sobre tragédia feitos ainda na década de 30 do século XIX. A semelhança se revela, ainda que não se concretize como uma identidade absoluta. Os três poderes descritos por Droysen podem ser encontrados em outras duas situações por ele exibidas e que já apresentamos: o universo do conhecimento também se divide em três, a saber: a especulação ou o saber-do-saber e o conhecimento de leis objetivas que emana dos fenômenos mas que acaba por dissolvê-los nas mesmas leis e a teoria da história, que haveria de afirmar o movimento constante entre saber e fenômeno. Ao se mostrar como fantasia, inteligência e vontade, adquirimos, através da teoria da história, uma nova possibilidade de pensar o comércio entre saber e fenômeno, que,

de alguma maneira, não descarta os segundos, porque justamente já esboçado na apresentação dos tragediógrafos gregos. A fantasia estaria em Eurípides – ainda que este também possa estar na vontade de "fazer o novo". Assim, podemos ver como Ésquilo seria "a inteligência", ou seja, o conhecimento radical de estruturas e de sua real significação. Mas Ésquilo poderia estar na fantasia, pois tais estruturas são "misteriosas". Por outro lado, Sófocles seria a vontade, expressa em Antígona, mas ainda também poderia ser a inteligência do conhecimento das leis da pólis. O fato é que tais forças precisam conviver entre si, não se fecham, e precisam justamente receber tratamento conceitual, e não empírico (do contrário Droysen teria se contentado com o estudo das tragédias gregas), mantendo viva a complexidade exigida da *Bildung*. A superação do imediato pode se dar de três maneiras diferentes, e somente a consideração das diferentes formas de fazê-lo dará conta da dimensão da questão. *Bildung* não é filosofia, teologia ou física. É a possibilidade de considerar as diferentes formas, conflitantes e nem sempre complementares, de se lidar com isto. E a história, como teoria, é uma possibilidade de ser a consciência deste conflito. E quando dizemos possibilidade, é porque, como nota o crítico italiano Franco Moretti, os romances-de-formação já indicavam questão semelhante. Os romances da época, principalmente os de Goethe, não procuravam uma reconciliação dos seus heróis consigo mesmo, mas, como muito bem observa Moretti, antes indicam um estado de permanente movimento. Na literatura, não seria a *Bildung* sempre uma marca da juventude, ou seja, a recusa da maturidade e da cristalização e a necessidade de exposição dos conflitos? Citamos Moretti: "Para Schiller e Goethe, felicidade é o oposto de liberdade, o fim do devir. Seu surgimento marca o fim de toda tensão entre o individual e seu mundo, todo desejo para metamorfoses futuras se extingüe."[23]

O que apresentamos não intenciona fechar uma questão. Na verdade, trata-se de procurar problematizar o ideal de homem culto do século XIX, bem como identificar as fontes que podem conduzir a questão de uma maneira mais complexa (como tentamos fazer através do uso de Hegel, Wilhelm von Humboldt e da recepção das tragédias gregas). Desta maneira, afirmamos que é possível tornar mais complexo um conceito que, repetimos, não se esconde dentro de um disciplina específica, e, por isso, não se deixa dominar por um método consciente e sistematicamente desenvolvido, e que, justamente por isso, pode ser um excelente meio hermenêutico para a compreensão de uma situação histórica tão rica quanto decisiva (a cultura alemã da primeira metade do século XIX) na qual podemos construir conceitos dos

quais não estavam plenamente conscientes os agentes da própria época. Mas o fato de Droysen ter somente indicado um caminho possível para compreensão da *Bildung* como um jogo entre vontade, fantasia e inteligência é que nos permite perceber sua riqueza. Terminamos lembrando Thomas Mann. Boa é a obra que fica "no meio".

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a idéia de homem culto a partir de alguns aspectos da obra do historiador alemão Johann Gustav Droysen (1808-1886). Para que tal idéia seja reconsiderada em novas bases, implica reconsiderar (a) a idéia de autonomia da ciência, questão central desde a fundação da Universidade de Berlim em 1810; (b) a imagem do intelectual burguês do século XIX, aqui entendido como o homem da burguesia culta (*Bildungsbürgertum*), imagem esta geralmente contaminada pelas interpretações criadas ao longo de todo o século XX desde o impacto da experiência do Terceiro *Reich*; (c) o significado complexo da idéia de *Bildung*, conceito que não encontra guarida definitiva em qualquer área do conhecimento ou produção cultural. A partir da obra de Droysen esta complexidade indicará um caráter trágico, e que, portanto, não será mera ideologia que encobre contradições – será, antes, o próprio exame destas contradições.

Palavras-chave: homem culto, *Bildung*, Droysen.

Abstract: The article presents an analysis of the concept of "*gebildeter Mensch*", or "cultured man" present in some aspects of the work of German historian Johann Gustav Droysen (1808-1886).Examining this concept from a new basis, this work reconsiders three main points: (a) the idea of scientific autonomy, a central issue since the foundation of the University of Berlin, in 1810; (b) the image of the nineteenth-century bourgeois intellectual, here understood as the man of the cultivated bourgeois (*Bildungsbürgertum*), an image largely contaminated by interpretations developed throughout the 20th century derived from the traumatic experience of the Third *Reich*; and (c) the complex meaning of the idea of *Bildung*, a concept which cannot be set in any singular field of knowledge or area of cultural production. Through Droysen, this complexity reveals a tragic face, and, as such, is not mere ideology used to cover-up contradictions; but, rather, represents the very examination of these contradictions.

Keywords: cultured man, *Bildung*, Droysen.

Notas

[1] DROYSEN. Johan Gustav. *Historik*. Stuttgart-Bad-Canstatt: Fromann-Holzboog Verlag, 1977. pp. 4-5.

[2] MANN, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001, p.129.

[3] SCHULZ, Walter. *Philosophie in der veränderten Welt*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001, 6ª ed., pp. 498-9.

[4] Como nota Peter Leyh na introdução de sua edição do *Historik*, o curso seria oferecido ainda outras

17 vezes, até o semestre de inverno 1882/83. Felizmente a freqüência aumentaria, ainda que levemente, ao longo dos vinte e cinco anos entre a primeira e a última versão do curso.

[5] DROYSEN, Johann Gustav. *Historik.* Stuttgart: Fromann-Holzboog, 1977, Ed. Leyh. pp. 3-4.

[6] HEGEL, Gerog Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito,* Petrópolis: Vozes, 2000, p. 32.

[7] DROYSEN, J.G. "Der erste Abschnitt der Einleitung der Vorlesung über die Neuere Geschichte" 1842/43. In: *Historik Bd.II,* p. 93.

[8] HEGEL, G.W.F. "Curso de estética: O Belo na Arte". São Paulo: Martins Fontes, p. 7. "O objeto de uma ciência natural é, pois, algo de dado que não necessita definição nem rigor. (…) as ciências sobre produtos do espírito solicitam uma introdução, um prefácio. Quer se trate do direito, da vritude, da moralidade, etc., quer se trate do belo, nunca o objeto possui determinações tão firmemente estabelecidas e tão geralmente aceitas que dispensem que um trabalho prévio lhes seja especialmente dedicado."

[9] HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito,* p. 80.

[10] NIPPERDEY, Thomas. *Deutsche Geschichte 1800-1866.* München: Beck, 1998, p. 58.

[11] Wieland diz em seu texto "Hegels Dialektik der sinnlichen Gewissheit": "Não se pode ver o absoluto como um fundamento anterior ativo e simultaneamente como uma última instância. O absoluto é antes, como diz Hegel na introdução da Fenomenologia, 'em si e para si entre nós'. Isto precisa todavia fazer sentido para o saber imediato e para o senso-comum do homem. O absoluto está 'entre nós' como ambição de verdade na medida em que está sempre relacionado com todas as formas e configurações de nosso saber, cuja essência já seria uma ambicionar pela verdade, não importando se nós queermos tal ambição ou não." In: FULDA, H. & HENRICH, D. *Materialen zu Hegels Phänomenologie des Geistes,* pp. 79-80.

[12] Cf. WHITE, Hayden. "Droysens *Historik*: Historical Writing as a Bourgeois Science". IN: *The Content of the Form.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 88.

[13] DROYSEN, J.G. *Historik*. Ed. Leyh. p. 30.

[14] DROYSEN, J.G. *Historik*. Ed. Leyh. p. 31.

[15] Devemos naturalmente afirmar que reconhecemos também a importância histórica do método compreensivo que se sustenta na empatia; trata-se também de uma tentativa de superar a simples dicotomia sujeito-objeto, sustentada em regras e normas epistemológicas, através da introdução de um elemento "sentimental", "irracional", que se dê para além da clareza das regras e dos métodos. O objetivo final, conciliador, não se mantém, sobretudo de acordo com o procedimento. Tal método aparece em seu vigor máximo com Schleiermacher, mas já encontramos traços maduros de seus fundamentos em Johann Gottfried Herder.

[16] Enquanto Ernst Jünger dirá que o burguês é o homem que, por desejar apenas se assegurar e se preservar em seu conforto, procura se alienar das circunstâncias através de dogmas universais, mantendo-se distante das emergências locais e próprias de sua situação histórica e cultural. Elias, por sua vez, em estudo relativamente recente, dirá que o ideal alemão de homem, mesmo no século XIX, será o gérmen do nacional-socialismo ao formar um ideal de conduta puramente especulativo, distante da realidade; e que, por isso, futuramente, poderia exigir o impossível, a saber, a pureza.

[17] HUMBOLDT, Wilhelm von. *Werke Bd.1*. Stuttgart: J-Cotta'sche Buchhandlung, 1980, 3ª ed., p.5.

[18] HEGEL, G.W.F. *Die Vernunft in der Geschichte.* Hamburg: Meiner, 1994, p. 65.

[19] Cf. DROYSEN, J.G. *Kleine Schriften zur Alten Geschichte*. Leipzig, 1894, pp. 280-1.

[20] *Ibid*, p.285.

[21] *Ibid*, p.287

[22] DROYSEN, J.G. *Historik*. Ed. Leyh. p. 390.

[23] MORETTI, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in the European Culture*. London: Verso, 1987, p. 23.

Bibliografia

DROYSEN, Johann Gustav. *Historik*. Editado por Peter Leyh. Stuttgart: Fromann-Holzboog, 1977.

_________: "Der erste Abschnitt der Einleitung der Vorlesung über die Neuere Geschichte" 1842/43. In: *Historik Bd.II*. Editado por Peter Leyh. No prelo.

_________: . *Kleine Schriften zur Alten Geschichte*. Leipzig, 1894.

FULDA, H. & HENRICH, D. *Materialen zu Hegels Phänomenologie des Geistes.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

HEGEL, Gerog Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito,* Petrópolis: Vozes, 2000.

___: *Die Vernunft in der Geschichte.* Hamburg: Meiner, 1994.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Werke Bd.1*. Stuttgart: J-Cotta'sche Buchhandlung, 1980, 3ª ed.

MORETTI, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in the European Culture*. London: Verso, 1987.

NIPPERDEY, Thomas. *Deutsche Geschichte 1800-1866.* München: Beck, 1998.

WHITE, Hayden. "Droysens *Historik*: Historical Writing as a Bourgeois Science". In: *The Content of the Form*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

A PINTURA DE PAISAGEM ENTRE ARTE E CIÊNCIA: GOETHE, HACKERT, HUMBOLDT

Claudia Valladão de Mattos*

Em 1807, o naturalista alemão Alexander von Humboldt traria a público um pequeno livro intitulado *Ansichten der Natur* (*Quadros da Natureza*[1]), resultado de mais de cinco anos de pesquisas realizadas durante sua viagem pelo continente Americano[2]. À diferença dos 30 volumes contendo os detalhados relatos de sua expedição às Américas, publicados em Paris entre 1805 e 1839, sob o título de *Voyage de Humboldt et Bompland*, o pequeno volume de 1807 visava oferecer ao leitor o que Humboldt entendia como a síntese filosófica dessa experiência, realizada por meio do que chamou de *Naturgemälde*, ou "Pinturas da Natureza". Isto é, Humboldt apresentava no livro uma visão ao mesmo tempo total e sintética (*Totaleindruck*), resultante da análise detalhada dos múltiplos fenômenos locais que compunham as fisiognomias (*Phisiognomie*) de segmentos específicos do grande corpo vivo de nosso planeta, que incluía também a dimensão humana.[3] Para os diferentes segmentos climáticos que explorara em sua viagem pelo continente americano, portanto, o autor procurava compor no livro uma "pintura", um "quadro" que colocasse "diante dos olhos do leitor" a Natureza tal como ela aparecia em sua totalidade nos sítios visitados, com sua organização específica e em toda sua vivacidade. Nesse sentido, Humboldt escreveria no prefácio à primeira edição do livro:

> Timidamente entrego ao público uma série de trabalhos, criados diante de grandes objetos da natureza, no Oceano, nas florestas do Orinoco, nas estepes da Venezuela, nos desertos das montanhas peruanas e mexicanas. Alguns fragmentos foram escritos no local e novamente fundidos em uma totalidade. O grande panorama da Natureza, a prova da ação conjunta das Forças e a renovação do prazer que a visão não mediada dos trópicos proporciona ao homem de sentimento, são os objetivos que persigo.[4]

---

*Claudia Valladão de Mattos, Doutora em História da Arte pela Universidade Livre de Berlim, foi Associate Fellow junto ao Courtauld Institute of Art de Londres e é professora do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp. É autora de *Expressionismo e/ou Judaísmo. O Período Alemão de Lasar Segall (1906-1923)* (Perspectiva, 2000), *Entre Quadros e Esculturas. Wesley e os Fundadores da Escola Brasil:* (Discurso Editorial, 1997), *Lasar Segall*, (Edusp, 1996), co-autora do volume *O Brado do Ipiranga* (Edusp, 1999) e organizadora de *Goethe e Hackert: Sobre a Pintura de Paisagem. Quadros da Natureza na Europa e no Brasil* (Ateliê Editorial, no prelo).

O livro fora, portanto, organizado como uma série de *écfrases* da natureza e, assim, conscientemente vinculado a um gênero clássico da retórica de grandes conseqüências para a construção da tradição artístico-literária.[5] Esse fato posiciona firmemente a obra de Humboldt não só no âmbito do discurso científico, ao qual ela certamente pertence, mas também no âmbito de um discurso estético, apresentando-se inequivocamente como literatura.[6] Tal vinculação deliberada de Humboldt à tradição da *écfrase* é plenamente afirmada na palestra de número dezesseis pertencente ao ciclo de conferências ministradas pelo autor entre 1827 e 1828 na Singakademie de Berlim, hoje conhecidas como *Kosmos-Vorlesungen* (*Palestras sobre o Kosmos*).[7] Nesse texto, Humboldt oferece uma pequena história de descrições da natureza na literatura, demostrando que tais descrições teriam se desenvolvido plenamente apenas em seu próprio tempo – ainda que cite diversos exemplos da Antigüidade ao Renascimento – em particular entre autores franceses como Buffon, Bernardin de St. Pierre e Chateaubriand, onde se tornaram um gênero literário específico: "Entre os franceses essas descrições da natureza, especialmente da natureza exótica, compõem um subgênero da literatura, a *poesie descriptive*." Porém, ainda segundo sua opinião, os franceses tendiam freqüentemente a cair em um excesso de subjetivismo, nocivo ao gênero, sendo Goethe o modelo ideal proposto pelo autor:

> Acima de tudo queremos mencionar o grande mestre, em cuja obra prevalece um profundo sentimento para com a natureza. Tanto no *Werther*, como na *Viagem* [à Itália], na *Metamorfose das Plantas*, em toda parte ressoa esse sentimento entusiasmado, tocando-nos como 'um vento suave soprado de um céu azul'.[8]

Num posfácio a uma recente edição alemã do *Ansichten der Natur*, Adolf Meyer-Abich reafirma a grande importância que o encontro com Goethe teve para a formação intelectual de Humboldt, entendendo as proposições deste último como a plena realização do pensamento do poeta sobre ciência: "Humboldt pode ser pensado como o completador das pesquisas de Goethe sobre a Natureza", comenta o autor.[9] Essa intensa identificação com as visões holísticas de Goethe fornece também uma explicação para o valor artístico que Humboldt desejava imprimir à sua obra, pois, para o grande poeta alemão, o verdadeiro conhecimento dependia de uma íntima colaboração entre arte e ciência. "Para encontrar-te no infinito, deves diferenciar e então juntar[10]", escreveria Goethe numa passagem de poema dedicado ao pesquisador de nuvens Luke Howard, em 1803. A diferenciação caberia ao cientista e a síntese ao artista. A ciência, baseada em um método analítico, permitiria o reconhecimento das diferenças, mas somente a arte seria capaz de

efetuar a síntese desses elementos dispersos e apresentá-los em um olhar essencial.[11] Como discípulo de Goethe, Humboldt adota conscientemente uma forma literária para seus *Ansichten der Natur* à busca de uma síntese que estaria a um passo além das descrições detalhadas contidas no *Voyage*.

No presente artigo, porém, não desejo discutir o estilo literário de Alexander von Humboldt, nem os usos que ele fez da tradição letrada. Meu intento é, antes, desdobrar nossa discussão sobre a importância que a dimensão estética possuía para o autor, a fim de tratar de sua relação com outro gênero artístico, colocado por ele em pé de igualdade com a literatura em sua capacidade de realizar a síntese essencial ao conhecimento: a "Pintura de Paisagem". Entender o conceito que Humboldt fazia do gênero é de grande importância, pois, como veremos, ele terá conseqüências também para o desenvolvimento da pintura de paisagem em diversas partes da América Latina, inclusive no Brasil.

Falando da tarefa do pintor de paisagem num capítulo central dos *Ansichten der Natur*, intitulado "Idéias sobre a fisiognomia das Plantas", Humboldt afirma de forma poética: "Sob suas mãos (do artista), resolve-se o grande quadro mágico da natureza, como na obra escrita dos homens, em poucos e simples traços."[12] Ou seja, para Humboldt – assim como também para Goethe – a literatura e a pintura eram ambas capazes de auxiliar o cientista em sua tarefa de síntese, porém, nem toda literatura e nem toda pintura (lembremos a crítica que ele fazia ao excesso de subjetivismo dos franceses, por exemplo). Em algumas passagens de sua obra, Humboldt deixa claro que não é qualquer forma de pintura de paisagem que serve como parceira da ciência. Na mesma palestra da *Kosmos-Vorlesung*, citada acima, após a pequena história das descrições da natureza na literatura, Humboldt tece alguns comentários sobre os caminhos da pintura de paisagem, condenando tanto a pintura de paisagem de tipo holandesa, quanto a tradição da pintura de paisagem italiana:

> À época do renascimento da arte italiana encontramos o início da pintura de paisagem na escola holandesa e entre os discípulos de Van Eyck. Mais especificamente, Heinrich von Bloss primeiramente tentou diminuir muito as figuras para assim permitir que a paisagem ganhasse em importância. Também nas grandes pinturas de paisagem italiana do período tardio: Ticiano, Bassano, Carracci, não se encontra uma imitação precisa, especialmente da natureza exótica e elas também utilizam determinados objetos de forma afetada e convencional, por exemplo, dão às palmeiras de tâmara, que imigraram do norte da África para a Sicília e Itália, uma aparência escamosa e estranha.[13]

Permanece, portanto, a seguinte questão: se para Humboldt nem todas as maneiras de pintar paisagens podiam ser de utilidade ao cientista, qual

seria o modelo de pintura de paisagem adotado pelo autor? Como ocorre com relação a tantos outros aspectos de sua obra, podemos afirmar que também no que concerne a essa questão, Humboldt seguiria os passos de seu mestre Goethe. Assim, para compreendermos a sua visão sobre o gênero da paisagem, será necessário investigarmos as posições do poeta com respeito ao tema. Veremos que, por intermédio de Goethe, Humboldt adotou um modelo de pintura de paisagem de raiz clássica, porém diferente daquela de procedência lorrainiana, ou poussiniana. Um modelo que buscava realizar uma síntese entre as duas grandes tendências do gênero herdadas do século XVII: a pintura de paisagem ideal e a pintura de vista, originária do norte da Europa.[14] Goethe interessara-se profundamente por essa nova concepção de pintura de paisagem depois de tê-la exercitado pessoalmente, durante sua viagem à Itália, sob a orientação do pintor alemão residente em Nápoles, Jakob Philipp Hackert (1737-1807),[15] um dos inventores do novo gênero. Sabemos que Hackert também discutiu em detalhe seus métodos e concepções teóricas com Goethe, que os considerou de grande relevância, publicando-os em 1811 como parte de uma biografia que escreveu sobre o artista.[16] É muito provável, portanto, que tenha também transmitido tais pensamentos a Humboldt, com quem passou a se corresponder, após um primeiro encontro no ano de 1795 em Weimar. O quanto Goethe pensava num pintor como Hackert para colaborar com seu amigo naturalista fica claro numa passagem de carta enviada por Goethe a Humboldt em abril de 1807, ano da morte do pintor: "Nosso excelente Hackert sofreu um enfarte em Florença. Ele espera se recuperar novamente para a arte. Desejaria que alguém como ele estivesse ao seu lado nos países tropicais."[17] A referência a "*nosso* excelente Hackert" também não deixa dúvidas de que o artista era familiar a Humboldt.

Goethe, Hackert e a pintura de paisagem

Tendo em vista a postura bastante conservadora de Goethe com relação às artes plásticas, seu apoio a um modelo clássico e acadêmico de arte que privilegiava a pintura de História e sua obstinada oposição às novas tendências românticas representadas por pintores como Philipp Otto Runge e Caspar David Friedrich,[18] só é possível compreender o grande valor que ele atribuiria à obra do pintor de paisagem Jakob Philipp Hackert se levarmos em conta suas idéias sobre as relações entre arte e ciência. Tais idéias são as mesmas que tanto influenciaram Humboldt e que tornou natural a adesão deste às visões de Goethe também no que concerne à questão da representação pictórica da paisagem.

Desde muito cedo Goethe cultivou, ao lado das atividades de poeta e teórico da arte, uma intensa atividade científica. Seu interesse pelas ciências ganhou grande impulso nos anos de 1770, quando entrou em contato com o suíço Johann Caspar Lavater (1741-1801), passando a colaborar na coleta de material para o seu livro *Physiognomische Fragmente* (*Fragmentos Fisionômicos*).[19]

Obstinado por demonstrar uma correlação entre a fisionomia externa do ser humano e seu caráter, Lavater colecionava retratos de pessoas famosas de toda Europa, acrescidos de uma descrição de suas personalidades.[20] Esses retratos eram preferencialmente traçados em silhueta (*Schattenrisse*) e em seguida submetidos a um método comparativo para determinar a relação entre certas formas físicas e traços de caráter. Basicamente, a metodologia de Lavater previa uma "redução" da forma humana a seus aspectos essenciais, captados na silhueta, e uma comparação dos resultados obtidos.[21] Em seu livro, Lavater dedicaria um capítulo inteiro à questão da silhueta, fazendo ali o seguinte comentário:

> Da simples silhueta juntei mais conhecimento sobre a fisionomia do que de todos os outros retratos; através dela, apurei mais a minha sensibilidade para a fisionomia do que através da observação da natureza que está sempre em transformação; – A silhueta resume a atenção dispersa, concentra-a em simples contorno e limites, tornando a observação mais fácil, leve e exata; – a observação e, com ela também, a comparação.[22]

Esse procedimento fascinou o jovem Goethe, que o incorporou ao seu próprio pensamento científico. Ou seja, como bem observou Carl Weizsäcker,[23] Goethe desenvolveu um método de investigação baseado na morfologia comparada, não enraizando a forma em uma lei, tal como começava a fazer a ciência já em sua época, mas deduzindo a lei da própria forma sensível. Aplicando tal método de descrição morfológica e comparação das formas, Goethe esperava ser capaz de vislumbrar os nexos entre as diversas instâncias do real, ou, em outras palavras, a ordem imanente à Natureza.

Outra observação sobre o pensamento de Goethe é importante para compreendermos sua posição de cientista, especialmente durante e após sua viagem à Itália.[24] Uma vez que, do seu ponto de vista, existia um vínculo essencial entre homem e mundo – "a matéria nunca existe sem o espírito e o espírito nunca sem a matéria"[25] –, ordenar o mundo exterior significava ordenar, ao mesmo tempo, o mundo interior. Conhecer a ordem da natureza (no sentido goetheano de reconhecer os nexos presentes no mundo sensível) seria o equivalente, portanto, a harmonizar o espírito com ela. Mas como se processaria essa investigação do mundo sensível?

Goethe entende a ciência como conhecimento sobre a forma. A lei, a ordem específica que rege um fenômeno na natureza, deveria, portanto, ser buscada na fisionomia do próprio fenômeno. O olhar aparece como o instrumento essencial do cientista, que trabalha, como dissemos acima, fazendo a operação de separar aquilo que lhe parece diferente e juntar o semelhante. Porém, como a essência do fenômeno encontra-se nele mesmo, a expressão última da ordem, ou lei natural, revelada nesse processo não poderia caber à ciência, que procede sempre de forma abstrata, mas só poderia ser exposta plenamente na arte. Essa "imagem da natureza" produzida pela arte teria ainda uma vantagem sobre a própria natureza: o fato de ser estática, expondo uma visão permanente da mesma, despida dos elementos casuais que a povoam em seu curso incessante de transformação.[26] Eis aqui também a origem da idéia de "Quadros da Natureza" que encontramos em Humboldt.

Segundo Goethe, o mundo moderno, onde prevalece a ciência analítica na qual "para compreender os variados objetos não-humanos um esfacelamento das forças e capacidades, uma fragmentação da unidade é quase inevitável[27]", não favorecia o movimento de integração entre arte e ciência que fora uma das marcas dos pensadores da Antigüidade. Do seu ponto de vista, uma batalha incansável deveria ser travada para reconquistar essa harmonia dos antigos, tão essencial ao conhecimento, para a contemporaneidade. Goethe parece ter reconhecido na pintura de paisagem de Hackert um caminho privilegiado para a realização desse objetivo.

Insistimos que o interesse de Goethe por Hackert só pode ser compreendido dentro desta perspectiva. Goethe encontrou em Hackert um artista que trabalhava segundo seu princípio de análise e síntese, reconhecendo os elementos (individuais) característicos de uma paisagem e integrando-os, com arte, num todo significativo – numa *Naturgemälde* – para usarmos o conceito posteriormente cunhado por Humboldt. Procurando compreender o lugar especial que Hackert conquistou no pensamento de Goethe, Wolfgang Krönig comenta em um catálogo sobre o artista:

> O olhar reconhecedor e a reprodução da clareza e da ordem do fenômeno natural observado – essas características das melhores possibilidades imbuídas na obra de Hackert, devem ter encontrado um eco especial em Goethe (...). Hackert não é para ele um artista que se situa ao lado ou no lugar dos grandes pintores figurativos como aqueles dos italianos, mas antes um artista que fez das relações entre arte e natureza o tema de sua obra.[28]

Ao tornar-se discípulo de Hackert na Itália, Goethe desejava aprender a ver a paisagem com seus olhos, ou seja, com olhos de pintor "ingênuo"[29] capaz de identificar as formas essenciais da natureza e devolvê-las em uma

imagem-síntese. Como professor, por sua vez, Hackert garantira a Goethe que havia um método preciso para aprender seu *métier*.[30] O poeta submeteu-se, portanto, à aprendizagem dos princípios do artista com alegria e otimismo e aparentemente foram essas lições que ele transmitiu mais tarde também a Humboldt. A compreensão específica do gênero da paisagem que resultou de todos esses encontros foi, em última instância, o que definiu a posição privilegiada da pintura de paisagem ao lado das descrições literárias da natureza, como uma fiel parceira do cientista, no contexto da obra de Humboldt.

Os "fragmentos teóricos" de Hackert e os "quadros da natureza" de Humboldt

A primeira menção de Goethe ao pintor Jakob Philipp Hackert aparece em seu diário de viagem sob a data de 15 de novembro de 1786, portanto antes da viagem a Nápoles.[31] Porém foi durante esta viagem que Goethe passou a conviver por mais tempo com o pintor e, maravilhando-se com sua destreza em captar a paisagem italiana, decidiu tornar-se seu aluno. A 15 de março de 1787, em Caserta, ele anotaria:

> Também a mim ele conquistou por completo, sendo paciente com minhas deficiências [...]. Quando pinta aquarelas, ele tem sempre três tintas à mão e, como trabalha avançando do plano de fundo para frente, empregando as tintas uma após a outra, segue daí um quadro que não se sabe ao certo de onde veio.[32]

Em sua última passagem por Roma, antes de retornar definitivamente a Weimar, Goethe reencontraria Hackert, voltando às aulas de desenho e realizando visitas às galerias da cidade em sua companhia, para ouvir seus comentários sobre as paisagens de Gaspard e Nicolas Poussin, Claude Lorrain e outros artistas antigos e contemporâneos. Não há dúvida, portanto, que a visão de Goethe sobre o gênero da pintura de paisagem formou-se sob o impacto das opiniões e dos conselhos de Hackert. O que mais fascinava Goethe era a maestria com que o pintor captava os detalhes da natureza, os tipos de árvores, a geografia da paisagem e a atmosfera própria ao local retratado, porém sem ser subserviente ao real, como no caso da pintura de vista de origem nórdica, mas extraindo dessa paisagem, o mais característico e essencial, isto é, nos termos de Goethe, dando-lhe uma Forma. Durante sua segunda estada em Roma, ele escreveria: "Estive fora com o Sr. Hackert que possui uma capacidade inacreditável para copiar a natureza dando ao mesmo tempo uma forma ao desenho."[33]

Na compreensão de Goethe, ao fundir o gênero da paisagem ideal de tipo italiana, com a observação detalhada praticada na pintura de vista, Hackert

encontrara uma forma de extrair da paisagem real seu elemento ideal, isto é, universal. Como comentou Norbert Miller, em um estudo sobre as relações do poeta com o pintor: "Ele aprendeu com Hackert a ver a paisagem habitual como ideal e a valorizar a observação dos detalhes característicos como pressupostos para o reconhecimento do todo."[34] Era essa forma "ingênua" de olhar o mundo, equivalente ao olhar dos antigos, que Goethe desejava aprender com Hackert.

Quanto aos preceitos teóricos do pintor correspondiam ao que Goethe via em sua obra, é um tema que já abordei em outra parte e que, portanto, não discutirei aqui.[35] Porém é certo que o método de trabalho de Hackert e seus resultados visíveis vinham ao encontro das convicções de Goethe, parecendo ser a realização prática do seu sonho de integração entre conhecimento científico e estética. Lembrando a grande dívida teórica que o próprio Humboldt sentia para com Goethe e levando em consideração a ascendência positiva de Hackert sobre o poeta, não deve surpreender o fato de encontrarmos inúmeros pontos de tangência entre a compreensão da tarefa do pintor de paisagem apresentada nos fragmentos teóricos compostos por Hackert em certas passagens do *Ansichten der Natur*. Poderíamos mesmo dizer que, através de Goethe, Alexander von Humboldt herdou muitos aspectos próprios à perspectiva original do pintor sobre a questão da paisagem, transformando os procedimentos descritos por ele em verdadeiro instrumento de pesquisa sobre a fisionomia da terra. Nas mãos de Humboldt, as concepções teóricas de Hackert tornam-se preceitos fundamentais capazes de garantir uma colaboração perfeita entre cientista e artista.

Spix e Martius: Atlas da Viagem pelo Brasil, "Plantas da América Tropical", Litografia a partir de desenho de E. Mayer, 1823.

Um dos pontos fundamentais de convergência entre as idéias propagadas por Hackert e as de Humboldt, que comprovam a familiaridade deste último com as teorias do pintor, diz respeito à definição, importantíssima do ponto de vista prático, dos elementos que determinam a construção da "impressão geral" de uma paisagem na fantasia humana e que, em conseqüência, deveriam receber uma atenção especial por parte do artista, além dos métodos específicos de representação desses elementos. Em seus "fragmentos", Hackert insiste que o elemento essencial de uma paisagem é sua vegetação, postulando o estudo das árvores como indispensável para a formação de um bom pintor da natureza. Constatando, no entanto, o excessivo tempo necessário para o artista conhecer e desenhar todos os tipos de árvores, Hackert propõe uma divisão das mesmas em três tipos, seguindo a aparência de seus ramos e folhagens: "Segundo meu princípio, divido de forma geral todas as árvores em três classes, de acordo com a forma como pessoalmente as gravei e publiquei. O artista e o amador devem treinar suas mãos segundo elas, caso queira aprender a desenhar."[36]

No *Ansichten der Natur*, Humboldt parece adotar a idéia de Hackert sobre a importância da vegetação para a formação da impressão geral apresentada pela natureza aos sentidos: "é impossível negar que o elemento principal que determina essa impressão é a vegetação (*Pflanzendecke*)", escreveria ele no livro. Humboldt também adota a idéia de uma classificação morfológica do mundo vegetal, considerando a tendência espontânea do artista em fazer tal classificação, como um indício importante de seu talento: "O pintor (e exatamente o fino sentimento de natureza do artista entra em jogo aqui) diferencia no pano de fundo uma paisagem de pinheiros ou de palmeiras, de uma com arbustos, porém não esses de outras florestas de folhas."[37] Em seguida expande a classificação de Hackert, adequando-a às suas próprias pesquisas científicas, de três para dezesseis grupos "protótipos". O treino do pintor nos aspectos individuais dos diferentes grupos o ajudaria a apurar sua sensibilidade inata de modo a poder colaborar mais eficientemente com a ciência.

> Dezesseis formas de plantas determinam principalmente a fisionomia da Natureza. [...] Que interessante e rico para o pintor de paisagem seria uma obra que apresentasse aos olhos primeiro individualmente as dezesseis formas principais apontadas e em seguida em seus contrastes mútuos![38]

Nessa passagem, fica ainda clara uma certa hierarquia no processo de construção da paisagem. O artista deveria inicialmente captar os elementos

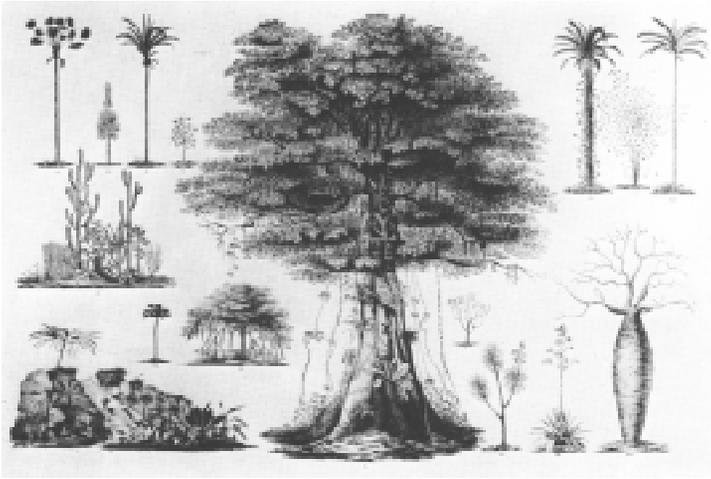
individuais da mesma, para num segundo momento compor, a partir de seus esboços, as massas ou grupos contrastantes, capazes de revelar a "impressão total" ou o caráter específico da região estudada. Essa mesma concepção do processo de execução de uma pintura de paisagem reaparece mais tarde também no *Kosmos*:

> Os esboços realizados diante das cenas naturais só podem levar a reproduzir o caráter de regiões longínquas do mundo após o retorno, em paisagens acabadas. Eles o farão de forma tanto mais perfeita se o artista entusiasmado tiver desenhado ou pintado ao ar livre, diante da natureza, uma grande quantidade de estudos isolados de copas de árvores, de galhos frondosos carregados de flores e frutos, de troncos caídos, cobertos de parasitas ou orquídeas, de rochedos, trechos das margens dos rios e partes do solo da floresta.[39]

O método paulatino de construção da paisagem a partir do sólido conhecimento de seus aspectos parciais é central na teoria sobre o gênero da paisagem de Hackert. Para ele, o estudo demorado dos tipos individuais era o que garantia a manutenção da riqueza e variedade da vegetação no quadro final. O artista que não se esforçasse para aprender as diferentes formas da natureza isoladamente, tenderia, numa grande composição, a pintar sempre o mesmo tipo de árvore. Esta é, por exemplo, a crítica que Hackert dirige aos grandes pintores de paisagem de tradição italiana:

> Na composição de uma paisagem é o mais importante garantir que tudo seja grandioso, tal como as que Nicolas e Gaspard Poussin, Carracci e Domenichino fizeram [...]. No entanto, podemos censurar nesses mestres que suas árvores são sempre iguais e que uma só raramente se diferencia da outra.[40]

No mesmo sentido, Hackert escreve sobre o processo de aprendizagem do artista:

> Quando a mão do artista estiver mais ou menos treinada, de forma a conseguir anotar em todas as suas mudanças e em todas as formas as folhas e as partes das árvores, então ele deve desenhar copiando a natureza, sem se deter muito tempo em cópias de desenhos.[41]

Jakob Philipp Hackert: "Paisagem Italiana sobre o Etna",
óleo sobre tela 65x88,5.

Também a integração entre os elementos físicos e morais da paisagem, proposta por Humboldt em seu conceito de "quadros da natureza", isto é, o reconhecimento de sua dimensão histórica,[42] aparece já em posição de destaque nos "fragmentos teóricos" de Hackert, determinando o resultado visual final do quadro. A integração entre Natureza e História na pintura de paisagem é discutida nos "fragmentos", sob o título de "Efeito Moral", onde o autor enfatiza o prazer que retiramos da visão de uma paisagem marcada pela história humana: "Muitas paisagens nos trazem um prazer extraordinário quando nos apresentam regiões onde grandes feitos ocorreram, como batalhas ou outras grandes ocasiões da história."

Como argumenta Herbert von Einem,[43] Goethe via a história humana como parte integrante da natureza e certamente aprovava e valorizava a presença da dimensão humana nas paisagens realizadas pelo pintor. É provável que a questão, que o ocupou especialmente durante a estadia na Itália, tenha sido tema de discussão com seu amigo Humboldt, que por sua vez, deu um caráter mais antropológico à questão ao abordá-la no *Ansichten de Natur*: "O conhecimento do caráter natural das diferentes regiões do mundo está intimamente vinculado à história e à cultura da raça humana." Não mais apenas os eventos históricos excepcionais, como na perspectiva de Hackert, aderem-se à paisagem, mas o seu caráter é determinado pela simbiose específica instaurada entre os seres humanos e seu habitat.

É evidente que questões como essas também faziam parte da ordem do dia e podiam ser, facilmente, traçadas de volta aos escritos teóricos de Winckelmann, por exemplo, de quem Goethe considerava-se discípulo. Porém quero sugerir aqui que em muitos aspectos, os procedimentos propostos por Hackert em seus "fragmentos teóricos", acabaram ajudando Humboldt, através da mediação de Goethe, a materializar a idéia de uma pintura da natureza que incorporaria princípios derivados da écfrase.

O fato de a obra de Hackert, e não de artistas românticos, por exemplo, ter servido de modelo para a caracterização da tarefa do pintor, na perspectiva de Humboldt, teve sua importância. Ela significou, entre outras coisas, como afirma Werner Busch,[44] a adesão do naturalista a uma visão clássica de pintura de paisagem, que transparece já em seu conceito de "impressão total" (*Totaleindruck*).[45] A preferência de Humboldt por uma pintura clássica, do tipo hackertiana, revela-se ainda na escolha dos artistas que colaboraram na ilustração de suas obras, como Gottlieb Schick, Bellerman, ou Friedrich Wilhem Gmelin, todos vinculados, de uma forma ou de outra, ao círculo de Goethe e Heinrich Meyer em Weimar. Sobre o último artista Meyer e Fernow escreveriam numa introdução ao texto de Goethe "Winckelmann und sein Jahrhundert" ("Winckelmann e o seu século"):

> Entre os desenhistas de paisagens monocromáticas encontram-se, ao lado de Hackert, os já mencionados Birmann e Kniep, ao lado destes Gmelin [...]. Como amigo pessoal de Hackert, ele aprendeu as técnicas com esse mestre, provando ter bom conhecimento do efeito, postura etc., ao desenhar com fidelidade a natureza.[46]

Alexander von Humboldt foi também figura de referência para diversos artistas que viajaram pelo Brasil, como Johann Moritz Rugendas, Thomas Ender e Carl von Martius, contribuindo para determinar a forma como captavam a natureza americana. Uma vez que esses artistas estiveram freqüentemente em contato direto com pintores da Academia local,[47] não seria, a meu ver, de todo falso pensarmos numa possível influência do modelo hackertiano herdado por Humboldt sobre a pintura de paisagem brasileira. [48] Isso ajudaria a explicar, por exemplo, a importante diferença entre a pintura de paisagem norte-americana do século XIX, fortemente marcadas pela estética do sublime,[49] e a produzida no Brasil, que mantém um parentesco intrigante com o tipo de pintura criada por Jakob Philipp Hackert e seus discípulos.

Spix e Martius: Atlas da Viagem pelo Brasil, "Extração e preparação dos ovos de tartaruga junto ao Rio Amazonas", Litografia a partir de desenho de J. Steingraebel, 1823.

Resumo: O presente artigo visa discutir o modelo de pintura de paisagem adotado pelo naturalista Alexander von Humboldt em seu livro *Ansichten der Natur* (*Quadros da Natureza*) e em outros escritos. Levantamos a hipótese de que tal modelo tenha derivado de forma mais ou menos direta dos "Fragmentos Teóricos sobre Pintura de Paisagem" (*Theoretische Fragmente über Landschaftsmalerei*) do pintor alemão residente em Nápoles, Jakob Philipp Hackert, que havia sido professor de Goethe durante sua viagem à Itália. Procuramos ainda mostrar como esse modelo foi importante para o desenvolvimento de uma pintura de paisagem de tendência "classicizante" no Brasil, na primeira metade do século XIX.

Palavras-chave: Pintura de paisagem, écfrase, Alexander von Humboldt, Jakob Philipp Hackert, Goethe.

Abtract: This article discusses the model of landscape painting adopted by naturalist Alexander von Humboldt in his book *Ansichten der Natur*, as well as in other of his writings. We suggest that this model derived more or less directly from the "Theoretical Fragments on Landscape Painting" (*Theoretische Fragmente über Landschaftsmalerei*) written by the German painter resident in Naples, Jakob Philipp Hackert, who had been Goethe's drawing professor during his stay in Italy. We also suggest that this model was crucial for the development of a more classical conception of landscape painting in Brazil during the first part of the 19th century.

Keywords: Landscape painting, Alexander von Humboldt, Jakob Philipp Hackert, Goethe.

Notas

[1] A tradução já bem estabelecida para o Português do título do livro de Humboldt como *Quadros da Natureza*, não é, a meu ver, inteiramente correta, sendo *Vistas da Natureza* uma tradução mais precisa. A questão é relevante, pois certamente o título de Humboldt, fazia uma alusão ao gênero da "pintura de vista", ou *veduta*, em italiano, a qual se perde complemente na tradução usual para o português e manter-se-ia intacta na nova tradução proposta.

[2] Alexander von Humboldt chegou à Venezuela a 16 de julho de 1799, tendo viajado durante cinco anos pelo continente e visitado Cuba, Colômbia, Equador, Peru, México e Estados Unidos, retornando à Europa no dia 3 de agosto de 1804.

[3] A inclusão da dimensão humana nas "Pinturas da Natureza" realizadas por Humboldt é fundamental, pois implica a atribuição de uma dimensão moral à paisagem. Na esteira de Winckelmann, Humboldt acreditava que as formações naturais específicas de cada região formavam também o caráter do homem que as habitava: "o conhecimento do caráter natural das diferentes partes do mundo está intimamente relacionado com a história da humanidade e de sua cultura. Pois ainda que o início dessa cultura não seja determinado unicamente por influências físicas, a direção da mesma, o caráter melancólico ou alegre dos homens depende em grande parte das condições climáticas. Quão poderosamente atuou o céu grego sobre seus habitantes!" Humboldt, *Ansichten der Natur*, Stuttgart: Reclam, 1992, p.75.

[4] Cf Humboldt, *op.cit*, p.5.

[5] Sobre a importância da écfrase para a construção do discurso humanista, especialmente o discurso sobre arte, nos séculos XIV e XV, ver: Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford: Oxford University Press, 1971. Sobre a tradição da écfrase desde Homero, ver: Gottfied Boehm e Helmut Pfotenhauer (org.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, Munique: Fink, 1995. Cf. ainda Marcio Seligmann-Silva, "Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*", in: Lessing, *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, tradução Márcio Segligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1996.

[6] Para uma análise detalhada do discurso de Humboldt, situado entre ciência e arte, ver: Lúcia Ricotta, *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt*, Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

[7] Humboldt, *Kosmos-Vorlesung*, (Vorlesung 16) In: Projekt Gutenberg, wwwgutenberg.net.

[8] "Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht" uma citação do poema que abre o terceiro livro do *Wilhelm meisters Lehrjahre* (*Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*) Goethe, *Goethe Werke*, *op.cit.*, vol.VII, p.145. Humboldt, *Kosmos-Vorlesung*, *op.cit*.

[9] Adolf Meyer-Abich, "Nachwort", in: Humboldt, *Ansichten der Natur*, *op.cit.*, p.149.

[10] "Dich im Unedlichen zu finden, / Musst unterscheiden und dann verbinden" Cf. Goethe, *Goethe Werke*, HA, München: Beck, 1989, vol.1, p. 349.

[11] Sobre as relações entre arte e ciência em Goethe, ver os artigos de Werner Busch, "Die Ordnung im Flüchtigen – Wolken studien der Goethezeit" e "Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zur Goethes Geologischem Begriff", in: Sabine Schulze (org.) *Goethe und die Kunst*, Frankfurt e Weimar, 1994., pp. 485-570.

[12] Humboldt, *Ansichten der Natur*, *op.cit.*, p. 86.

[13] Humboldt, *Kosmos-Vorlesung*, *op.cit*.

[14] A "paisagem ideal", uma espécie de equivalente da poesia pastoral em pintura, desejava criar uma visão idílica do mundo natural, tal como ele supostamente teria sido na Antigüidade. Já a "pintura de vista" (*veduta*) era concebida como um registro fiel de determinado seguimento de paisagem, sem idealização, e era praticado com freqüência entre artistas holandeses do século XVII, como Jacob van Ruisdael, ou Jan van Ostade, por exemplo.

[15] Hackert nasceu em Prenslau e após um período de estudos na França, mudou-se em 1768 para Roma e em 1786 para Nápoles, onde tornou-se o primeiro pintor da corte de Ferdinando IV, Bourbon, permanecendo nesta posição até a revolução de 1799. Seus últimos anos foram passados na Toscana, onde morreu em 1807. Cf. Wolfgang Krönig e Reinhard Wegner, *Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Colonia, Weimar e Viena: Böhlau, 1996.

[16] Goethe escreveria uma biografia de Hackert em 1811, que incluiria os "Fragmentos teóricos sobre pintura de paisagem" escritos pelo próprio artista antes de sua morte em 1807. Uma tradução comentada para o Português encontra-se em: Claudia Valladão de Mattos (org.) *Goethe e Hackert: Sobre a Pintura de Paisagem. Quadros da Natureza na Europa e no Brasil*, São Paulo: Ateliê Editorial, no prelo.

[17] Correspondências de Goethe e Alexander von Humboldt, in: www.bibliothek.bbaw.de/Goethe.

[18] Sobre a relação de Goethe com os artistas românticos, ver: Frank Büttner, "Abwehr der Romantik, in: *Goethe und die Kunst*, *op.cit*., pp. 456-482.

[19] Ao lado de Goethe, muitas outras personalidades da época colaboraram igualmente no projeto de Lavater, entre eles, Füssli, Herder, Lenz, Merck, Sulzer e Gessner. Sobre a relação de Goethe com Lavater, ver: Ilsebill Berta Fliedl, "Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft", in: *Goethe und die Kunst, op.cit.*, pp.192-203.

[20] O primeiro contato de Goethe com Lavater deu-se no âmbito desse projeto. Tendo Goethe se tornado conhecido da noite para o dia com a publicação de seu primeiro romance *Götz von Berlichigen* em 1772, ele despertou o interesse de Lavater, que o enviou uma carta pedindo-lhe um retrato acompanhado de uma descrição. Após uma entusiasmada troca de correspondência, Lavater presta uma visita a Goethe em Frankfurt a.M. em 1774, garantindo sua colaboração no projeto do livro *Physiognomische Fragmente*.

[21] Vale lembrar que Lavater desenvolveu seu novo método antropológico a partir das teorias de Winckelmann, especialmente de suas descrições de estátuas antigas, às quais ele faz freqüentes referências no *Physiognomische Fragmente*. O livro continha, por exemplo, um capítulo inteiro dedicado ao *Apolo Belvedere*, onde, após uma referência explícita à descrição de Winckelmann, Lavater fornecia uma análise "científica" da cabeça da estátua acompanhada da reprodução de seu contorno e a sua silhueta. Cf. H. Pfotehauer, M. Bernauer e N. Miller (org.), *Frühklassizismus*, Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker, vol2, 1995, pp.409 a 411. Sobre Lavater e Winckelmann ver ainda David Beindman*, Ape to Apollo. Aestetics and the Idea of Race in the 18th Century*, London: Reaktion Books, 2002, especialmente o cap.2: "The Climate of the Soul", pp. 79-150.

[22] Cf. Lavater, *Physiognomischen Fragmenten*, apud. Fliedl, *op.cit*., pp.193-94.

[23] Carl Friedrich Weizsäcker, "Einige Begriffe aus Goethes Naturwissenschaft", in: *Goethe Werke, op.cit.*, vol. 13, pp. 539-555.

[24] A viagem à Itália que Goethe realiza entre 1786-88, é considerada como um momento de virada no pensamento do poeta em direção a um certo classicismo, após seu período *Sturm und Drang*. Cf. Herbert von Einem, "Nachwort" in: *Goethe Werke, op.cit..*, vol.11.

[25] Goethe, "Die Natur", in: *Goethe Werke, op.cit.*, vol.13, p. 48.

[26] Aqui vislumbramos, portanto, a importância do método de Lavater para Goethe, pois em última análise, Lavater também acreditava poder encontrar o nexo entre caráter e fisionomia apenas na manifestação sensória do fenômeno e estava convencido, como dissemos, que veria melhor tais nexos nas silhuetas "do que através da observação da natureza que está sempre em transformação". Cf.Lavater, *op.cit*.

[27] Cf. Goethe, "Winckelmann und sein Jahrhundert", in: *Goethe Werke*, *op.cit*. vol.12, p. 100.

[28] Cf. Krönig e Wegner, *op.cit.*, p. 25.

[29] Usamos a palavra "ingênuo" aqui, no sentido schilleriano do termo, em que o eu poético ainda encontrar-se-ia em contato direto com o cosmos, onde a ruptura entre "eu" e "mundo" não estivesse presente. Na introdução que Goethe escreveria à sua biografia de Hackert, podemos ler, nesse sentido: "A descrição de sua vida, de onde retiramos as presentes passagens, está escrita em um estilo muito simples e sincero, especialmente a parte maior de autoria do próprio Hackert, de forma que ela lembra a todos rapidamente a ingenuidade [*Naivetät*] de Cellini e Winckelmann." Cf. Goethe, citado em Krönig e Wegner, *op.cit.*, p. 21.

[30] Durante sua segunda permanência em Roma, Goethe fez a seguinte anotação em seu diário: "O Senhor Hackert me elogiou e censurou e continuou me ajudando. Ele me fez a proposta, meio brincando, meio sério, de eu ficar dezoito meses na Itália e treinar a partir de bons princípios; depois desse período ele me garantiu, eu teria prazer em meus trabalhos. Também vejo muito bem o quê e como se deve estudar para superar algumas dificuldades, sob cujo fardo ter-se-á, de outra forma, de se arrastar a vida inteira." Cf. Goethe, "Italienische Reise", in: *Goethe Werke*, *op.cit.*, vol.11, p. 351.

[31] Trata-se de referência a uma reunião de discussão sobre os desenhos realizados pelos membros do grupo, durante uma estadia em Frascati, onde Hackert aparece como experiente pintor aconselhando a todos os presentes. Cf. Goethe, *Viagem à Itália (1786-1788)*, tradução Sérgio Tellaroli, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 160-162.

[32] Goethe, *Viagem à Itália*, *op.cit*., p.246.

[33] Cf. Goethe, "Italienische Reise", *Goethe Werke*, vol.11, *op.cit.*, p. 351. Cito as passagens referentes à segunda estada de Goethe em Roma, diretamente do original, pois ela não se encontra na tradução brasileira de Tellaroli, que está incompleta.

[34] Norbert Miller e Claudia Nordhoff (org.), *Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert*, Munique e Viena: Hanser, 1997, p. 43.

[35] Cf. Claudia Valladão de Mattos (org.), *op.cit.*

[36] Goethe, "Hackert Biographie", in: *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke*, vol 13, Münchner Ausgabe, Munique e Viena, 1986, p. 614.

[37] Humboldt, *Ansichten der Natur*, *op.cit.*, 77

[38] *Idem*, pp. 77 e 86. Desenhos de espécies individuais seguidos de outros onde tais espécies estão representadas em grupos, formando grandes massas de vegetação, podem ser encontrados com freqüência na *Flora Brasiliensis* de Spix e Martius.

[39] Alexander von Humboldt, *Kosmos*, *apud*. Renate Löchner (org.), *Artistas Alemães na América Latina* (catálogo de exposição), Berlim, 1978, p. 24.

[40] Goethe, "Hackert Biographie", *op.cit.*, p. 617.

[41] *Idem*, p. 615.

[42] Meyer-Abich define da seguinte forma o conceito de *Naturgemälde* em Humboldt: "Ela é nada mais nada menos do que a harmonia da Natureza física com a moral, ou, do ponto de vista moderno: a harmonia entre Natureza e História." Humboldt, *Ansichten der Natur*, *op.cit.*, p.159.

[43] Herbert von Einem, "Nachwort", in: *Goethe Werke*, Munique: Beck, 1989, vol.11, p.59.

[44] Werner Busch, "Der berg als Gegenstand von Naturwissenschaft- und Kunst. Zur Goethes Geologischem Begriff", in: Sabine Schulze (org.), *Goethe und die Kunst*, *op.cit.*, pp. 485-518.

[45] A idéia se opõe ao princípio não-clássico da "pintura de vista" concebida como a reprodução de um segmento arbitrário da natureza. O gosto clássico de Humboldt revela-se igualmente na sua escolha de François Gerard, aluno de Jacques Louis-David, como professor de pintura, durante os anos que passou em Paris, após seu retorno da América. Cf. Löchner (org.), *op.cit.*, p. 27.

[46] Goethe, Meyer e Fernow, "Winckelmann und sein Jahrhundert", apud. Sabine Schulze (org.), *op.cit.*, p. 508.

[47] É certo, por exemplo, que Nicolau-Antoine Taunay manteve contatos com Spix e von Martius, que chegaram em 1817 ao Brasil, como membros integrantes de uma expedição científica.

[48] Em seu texto "A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano: Hackert na corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil", Luciano Migliaccio levanta ainda a hipótese de uma segunda via de chegada do modelo de pintura de paisagem hackertiano ao Brasil. Segundo o autor, é possível que o Brasil de D. João VI tenha adotado o modelo de patronato estabelecido em Nápoles, onde Hackert trabalhava como primeiro pintor do Rei Ferdinando IV, Bourbon, através do intermédio de Carlota Joaquina e em seguida da princesa Leopoldina, ambas de origem Bourbon. Isso ajudaria a explicar não somente a adoção da paisagem clássica como modelo, mas a posição de destaque que o pintor de paisagem Nicolau-Antoine Taunay e, em seguida, seu filho Felix-Émile Taunay conquistaram no contexto das artes de nosso país. Cf. Migliaccio, in: Claudia Valladão de Mattos (org.), *op.cit*.

[49] Cf. Graham Beal, *American Beauty. Painting from the Detroit Institute of Art 1770-1920*, Detroit: Scala Publishers, 2002, em especial o capítulo: "From Sea to Shining Sea: Landscape as the National School", pp. 47-66.

Bibliografia

Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators*, Oxford: Oxford University Press, 1971.

Beal, Graham, *American Beauty. Painting from the Detroit Institute of Art 1770-1920*, Detroit: Scala Publishers, 2002.

Beindman, David, *Ape to Apollo. Aestetics and the Idea of Race in the 18th Cent*ury, London: Reaktion Books, 2002.

Boehm, Gottfied e Pfotenhauer, Helmut (org.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, Munique: Fink, 1995.

Goethe, Johann Wolfgang von, "Hackert Biographie", in : *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke*, vol. 13, Münchner Ausgabe, Munique e Viena, 1986.

_____, *Goethe Werke*, HA, Munique: Beck, 1989.

_____, Korrespondenz, Goethe an Alexander von Humboldt, in: www.bibliothek.bbaw.de/Goethe.

Humboldt, Alexander von, *Ansichten der Natur*, Stuttgart: Reclam, 1992.

_____, *Kosmos-Vorlesung*, in: www.gutenberg.net.

Krönig, Wolfgang e Wegner, Reinhard, *Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Colonia, Weimar e Viena: Böhlau, 1996.

Lessing, *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, tradução Márcio Segligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1996.

Löchner, Renate (org.), *Artistas Alemães na América Latina* (catálogo de exposição), Berlim, 1978.

Mattos, Claudia Valladão de (org.) *Goethe e Hackert: Sobre a Pintura de Paisagem. Quadros da Natureza na Europa e no Brasil*, São Paulo: Ateliê Editorial, no prelo.

Miller, Norbert e Nordhoff, Claudia (org.), *Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert*, Munique e Viena: Hanser, 1997.

Pfotehauer, Bernauer e Miller (org.), *Frühklassizismus*, Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker, vol. 12, 1995.

Ricotta, Lúcia, *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt*, Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

Schulze, Sabine (org.) *Goethe und die Kunst*, Frankfurt e Weimar, 1994.

LITERATURA E VIDA: RELEMBRANDO UM GOETHE UM TANTO ESQUECIDO

Luiz Barros Montez*

É MUITO OPORTUNA, sem nenhuma dúvida, a temática proposta nesta edição da *Terceira Margem*. O recorte cronológico que dela deriva remete-nos imediatamente à filosofia e à literatura alemã, pois sabemos que estas assumem, do ponto de vista da crítica literária do período, uma hegemonia incontestável que se espraia por todo panorama intelectual europeu.

A passagem do século XVIII para o século XIX eleva a intelectualidade de um estado socialmente atrasado e politicamente retrógrado – o Sagrado Império Romano-Germânico – à condição de vanguarda do pensamento em escala mundial. O paradoxo que tal circunstância encerra revela-se elucidativo dos avanços e limites do pensamento estético, filosófico e literário alemão daquele interregno. Para ficarmos apenas em um exemplo, destaco por ora uma constatação extraordinariamente relevante: toda a filosofia de Lessing a Herder, do jovem Goethe ao último Hegel é transpassada pela religião; caracteriza-se, com poucas exceções, pela incapacidade de ruptura com o idealismo metafísico que compromete, em última instância, algumas de suas conquistas materialistas fundamentais. Basta lembrarmo-nos como a *Fenomenologia do Espírito* (1807) de Hegel "resolve" o problema a que se propõe – a descrição dos desdobramentos fenomenológicos dos estágios históricos da humanidade e da razão humana em termos orgânicos como produtos de um complexo diálogo da humanidade consigo mesma[1] – na epifania absolutamente religiosa do *Saber Absoluto* num plano inteiramente metafísico, o que arruína todo a avançada sociologia desenvolvida ao longo da obra. Nesta época, de modo paralelo a Hegel, Goethe representa na segunda parte do *Fausto* a redenção do protagonista num céu cristão; no entanto, tal se dá menos por motivações religiosas e mais por motivos concretamente realistas: era impossível ao grande escritor imaginar em 1831 qualquer utopia

*Luiz Barros Montez concluiu o Doutorado em Filosofia pela USP, em 1999, com a tese *O Conceito de Totalidade e o Lugar de Goethe no Pensamento de Georg Lukács*. É professor do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Faculdade de Letras da UFRJ. Atualmente traduz Grundrisse, de Karl Marx, para a editora Contraponto.

anticapitalista nos moldes em que Marx começa a nos propor a partir de 1843 (com a *Crítica à filosofia do direito de Hegel*).

Do ponto de vista da historiografia literária, este período e os seus protagonistas são freqüentemente descritos com imprecisões aparentemente inofensivas, às quais a nossa época talvez não dê a devida atenção, e este descuido explica, até certo ponto, a incapacidade de lidarmos com alguns conceitos-chave próprios a este período específico. Em sua maioria cunhados *a posteriori* pela historiografia, estes conceitos não dão conta de modo satisfatório das identidades e diferenças no seio da chamada "Filosofia Clássica Alemã".

A título de exemplo, já chamei a atenção, em outro momento,[2] ao surgimento do mito historiográfico sobre o romantismo de Goethe. Muitos ainda desconhecem o fato de que Goethe, na crítica alemã da atualidade, filia-se antes ao "Classicismo de Weimar", e nela jamais é subsumido de modo completo ao movimento romântico. Um conceito, talvez o conceito-chave, para que entendamos as convergências e diferenças entre Goethe e a geração romântica é o de *totalidade*. Proponho, desafiando as agruras do momento em que vivemos, que nos debrucemos um pouco mais atentamente sobre este conceito e suas ilações crítico-literárias.

Refiro-me às "agruras", pois, por um lado, prevalece na arte de hoje uma crise radical da representação cujas raízes fincam-se no romantismo alemão; prepondera na obra de arte a afirmação quase que exclusiva do sujeito, em detrimento de alguns postulados hegelianos básicos emanados de sua crítica ao subjetivismo romântico. Segundo esta crítica, nem a criação artística pode deixar-se subsumir exclusivamente ao sujeito, perdendo-se de vista o objeto representado em sua materialidade concreta – da mesma forma que a representação historiográfica do mundo não se deixa esgarçar em fragmentos destituídos de mediações com a totalidade dos grandes processos históricos. Por outro lado, e estreitamente ligado à problemática anterior, o abandono do conceito de totalidade à esfera da metafísica relega toda a herança racionalista do passado – à qual filiam-se Goethe e Hegel como os seus últimos grandes representantes, respectivamente no mundo da literatura e da filosofia – às filosofias "pragmáticas" da direita hegemônica moderna. A funcionalização do conceito de totalidade na práxis artística e na critica literária transferiu-se ao longo do século XX – evidentemente que de forma regressiva e pré-dialética – aos grandes produtores da cultura de massas e aos seus teóricos pós-modernos, na exata proporção em que boa parte da crítica "à esquerda" renunciou ao racionalismo no mesmo período e refugiou-se na

reificação do fragmento, sucumbindo inteiramente ao caudal anti-iluminista de longa tradição no passado.

Inicialmente seria interessante rastrear algumas trilhas que o conceito de totalidade percorre entre o "Período da Arte"[3] e o último período crítico-literário em que o conceito deixa-se funcionalizar pela crítica de inspiração marxista no século XX, seja positivamente (Lukács) seja negativamente (Adorno e Bloch). No início do século XX, a revivescência da discussão filosófica em torno do conceito de totalidade deu-se fundamentalmente por ensejo de discussões sobre questões sobre a apreensão e a representação historiográfica da história.

Podemos estabelecer aqui a importância de Wilhelm Dilthey como o grande renovador da obra de Hegel neste período, não somente por publicar a mais importante obra da "renascença" de Hegel na Alemanha, *A história da juventude de Hegel* (1907) num tempo em que o autor da *Fenomenologia* parecia completamente esquecido,[4] mas também por ter sido um dos responsáveis diretos pela edição de textos hegelianos inéditos correspondentes ao período anterior a Jena (1801). Mas, sem sombra de dúvidas, não podemos deixar de constatar a evidente influência de Nietzsche sobre a chamada *Filosofia da Vida*, de Dilthey. O autor de *Assim falou Zarathustra* representou em certo momento na Alemanha a retomada de questões filosóficas essenciais abarcadas pela filosofia clássica de Descartes, Kant e Hegel, justamente quando estas pareciam perder "todo o caráter humano e concreto, quando as filosofias destes pensadores haviam-se tornado, sob a pena dos professores do século 19, doutrinas puramente acadêmicas" (Goldmann, 248). O pensamento de Nietzsche irá fornecer o substrato filosófico para a *Filosofia da Vida* que, mais tarde, passando por Dilthey e seu sucessor Georg Simmel infiltrar-se-á na obra do jovem Lukács (ainda que de modo contraditório, o que se evidencia nos choques entre as tendências "sociologizantes" e as "místico-interpretativas" coaguladas na *História do drama* e em *A alma e as formas*).

Nietzsche repõe com radicalidade o problema fundamental da filosofia clássica alemã, sobre a justa relação entre sujeito e a história. No cerne da sua obra filosófica aloja-se a convicção do primado do "ser", em detrimento do "devir" histórico. Nas *Considerações extemporâneas* (1873-74) Nietzsche ocupa-se centralmente em tentar recuperar a tese agnóstica clássica de Kant, restabelecendo o fosso insuperável entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Para ele, a despeito de toda a sua história, o ser humano não pode dar-se conta de quão a-historicamente ele age. Na parte das *Considerações* encimada pelo título "Da utilidade e desvantagem da história para a vida" (Nietzsche, 209-285), Nietzsche propõe-se a resgatar o *esquecimento* como a única for-

ma de viabilizar um autêntico *agir*. Pois, reduzido à história, o ser humano transforma-se num "mastodonte" inerme, privado de sua base vital de existência, o que equivaleria ao fim da vida: do indivíduo, do povo e da civilização. Nietzsche critica a enorme erudição acumulada por "enciclopédias ambulantes", destituída de vida ativa, pois profundamente interiorizada. Ainda neste sentido, também investe contra a concepção da história como ciência, subordinando-a radicalmente ao que chama de "Vida", que se configura numa potência estritamente a-histórica. Ainda nas *Considerações*, no ensaio sobre Schopenhauer (*op. cit.*, 287-365), Nietzsche elogia a atitude estritamente anti-dialética daquele; pois não haveria a menor possibilidade de que a filosofia visse qualquer problema solucionado por algum acontecimento político.

Neste ponto, e *ça va sans dire*, Nietzsche expõe o seu máximo anti-hegelianismo. Contrapõe como dois pólos opostos *vida* e *história*. Numa afirmação caracteristicamente nietzscheana, acusa o "devir" (implicitamente hegeliano) de se constituir numa falácia própria de intelectuais "eunucos". Nietzsche diagnostica a cultura de sua época como produto de um vitorioso historicismo (mesmo que sem o culto a Hegel, sua *bête noir*), e por isso propõe-se metodologicamente a extirpar as ervas daninhas que seriam as "verdades históricas", "metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível". Por outro lado critica, num movimento contrário ao de Hegel, a tomada do ser humano como medida para todas as coisas; investe pesadamente contra o culto às civilizações clássicas, considerando os gregos como "historicamente incultos".

Entretanto, ao contrário do que este resumo pode sugerir, o conceito de totalidade ("vida") emanado do pensamento de Nietzsche constitui a sua aspiração máxima. O termo "vida" não se restringe, nas *Considerações extemporâneas*, ao sentido biológico, ou limita-se à acepção física do termo. Assim confronta Peter Pütz a noção de totalidade de Nietzsche com a de Hegel:

> Esta totalidade [de Nietzsche, L.M.] não deve ser concebida sob o modelo hegeliano, como uma reconciliação dos contrários, mas, ao contrário, como uma aprovação radical dos antagonismos irreconciliáveis, do nada mesmo como dimensão complementar da totalidade. O niilismo não consiste em conhecer e reconhecer o nada, mas, segundo Nietzsche, em denegá-lo ou em ocultá-lo através de esperanças consoladoras, à maneira do cristianismo (Pütz, 149).

Para o Nietzsche de "Sobre a utilidade e o inconveniente da história para a vida", ao se criticar o conceito "ingênuo" de objetividade não se pode incorrer no erro de abandonar passivamente a realidade empírica, mas sim se deve elaborar uma visão de totalidade coerente, no qual cada detalhe singu-

lar acharia o seu devido lugar. Tal tarefa filosófica competiria ao artista, pela sua condição aristocraticamente privilegiada, "genial".

> Citando Schiller e Grillparzer, Nietzsche relembra que o historiador verdadeiramente objetivo deve ser também um artista. (...) Sua antítese [de Nietzsche, L.M.] história – arte recorta a oposição singularidade – totalidade. Esta última é própria da vida e da arte. Para uma tal historiografia transformada em arte e estímulo vital precisa-se de um verdadeiro gênio (Pütz, 141).

A intenção de se recriar através da arte uma composição a que corresponda a "verdadeira" história, partindo de uma reordenação arbitrária e subjetiva que não subestime a realidade empírica, mas que reorganize os seus elementos singulares, aparentemente disparatados e desprovidos de sentido, com o fito de assim recriar totalidades objetivas, configurando por meio deste gesto uma atitude artística "genial" (no sentido excludentemente elitista de Friedrich Schlegel): tal é, em suma, a minuta estético-filosófica de Nietzsche.

O aprofundamento por Nietzsche da clássica dicotomia sujeito-objeto e a sua solução filosófica orientou-se no sentido de permitir o contrabando, para o plano da realidade objetiva, de elementos estatutariamente subjetivos. Já nos seus primórdios, a filosofia clássica alemã havia sido marcada por uma oscilação metodológica entre o materialismo e o idealismo.

Kant, em sua polêmica contra a interpretação religiosa da realidade – e em que pese seu agnosticismo transcendentalista –, reafirma basicamente a existência de uma realidade material ontologicamente independente do conhecimento. Ao lado de um princípio ontológico resolutamente materialista, percebe-se, entretanto, no transcorrer das páginas da *Crítica da razão pura* e da *Crítica da faculdade do juízo*[5], respectivamente, a subjetivização da história e de categorias estéticas objetivas inteiras, o que significa um grave comprometimento do racionalismo contido em seu ponto de partida materialista.

Neste aspecto, podemos metodologicamente tomar como ponto de partida a *doutrina transcendental* de Kant. Na *Crítica da razão pura*, Kant se pergunta: o que pode saber o sujeito? Em função disto, investiga os limites e as possibilidades de nossa capacidade de conhecimento. Poderia ela transmitir um saber válido universal e necessário, portanto objetivo? Num interessante posfácio à primeira *Crítica* de Kant, Helmut Seidel reconhece a justeza, neste aspecto, da réplica de Hegel:

> Hegel argumentou mais tarde contra este questionamento [acerca da possibilidade de certeza apodítica gerada pela capacidade de conhecimento, L.M.] que seria inteiramente impossível investigar a faculdade de conhecer antes, portanto desligada, do ato de co-

nhecer, haja vista que esta investigação já seria em si um ato de conhecer. Ele diverte-se com Kant por este ter caído na situação de um *scholar* que quer aprender a nadar sem entrar na água. Há, sem dúvida, muito de verdadeiro nesta argumentação (Seidel, 1014).

Ao opor *faculdade de conhecer* (*Erkenntnisvermögen*) ao *conhecer* (*Erkennen*), Kant interrompe o processo do conhecimento, encerrando-o no mais puro subjetivismo. Tal decorre, evidentemente, das teses desenvolvidas já no início da exposição de sua "estética transcendental" (Kant, 1979: 92 et seq.) como ciência dos princípios da sensibilidade *a priori*.[6] Ao conceber a realidade apreendida pelo conhecimento como um objeto descolado de toda noção de espacialidade, temporalidade e causalidade, Kant termina também por arruinar, em última análise, o seu próprio pressuposto materialista inicial.

De forma simétrica, na *Crítica da faculdade do juízo* o filósofo insistirá no caráter subjetivo do *agradável*, do *belo* e do *sublime*, quando discorre sobre o prazer estético. Kant exclui o *bom* da faculdade de juízo estética, considerando-o como um juízo intelectual puro, moral, gerador de "uma lei que obriga absolutamente". O *agradável* e o *bom*, condicionados por um *Begehrungsvermögen*, ou seja, um certo grau de "avidez" do sujeito receptor, trazem consigo cada um respectivamente uma agradabilidade; a do primeiro, condicionada patologicamente por estímulos (o *agradável*), e a do segundo determinada praticamente não somente pela representação do objeto, mas pela conexão do sujeito com o mesmo (o *bom*). Mas é a sua visão do *belo* – em contraposição ao *agradável* e ao *bom* – que nos interessa aqui centralmente:

Contrariamente [a oposição, como observei mais acima, refere-se ao *agradável* e ao *bom]* o juízo de gosto é meramente contemplativo, isto é, um juízo que, indiferente à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. Mas esta própria contemplação é tampouco dirigida a conceitos; pois o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é fundado sobre conceitos e nem os tem por fim (Kant, 1995: 54) (...) Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo o interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo (*ibidem*, 55).

Partindo, portanto, de uma desistoricização radical do ajuizamento estético da obra de arte, Kant nivela igualmente o sujeito receptor, alojando-o num estado estético abstratamente genérico:

(...) embora os críticos, como diz Hume, possam raciocinar mais plausivelmente do que cozinheiros, possuem contudo destino idêntico a estes. Eles não podem esperar o fundamento de determinação de seu juízo da força de argumentos, mas somente da

> reflexão do sujeito sobre seu próprio estado (de prazer ou desprazer) com rejeição de todos os preceitos e regras (*ibidem*, 132).

Por outro lado, a noção do *sublime* na arte liga-se à constatação kantiana da incapacidade – objetiva, não meramente subjetiva – de se chegar à totalidade absoluta (Kant concebe-a inseparavelmente da natureza) através da medição das coisas no tempo e no espaço. Se uma grandeza atinge o extremo de nossa faculdade de compreensão, nossa compreensão estética é desafiada, pois sentimo-nos limitados. A faculdade de imaginação é necessariamente ampliada para que possa adequar-se à idéia do absoluto, para o qual a faculdade da razão (transcendente) é ilimitada. Assim, esteticamente, o objeto somente é admitido como sublime com um prazer transmitido por um desprazer. A produção de uma "sensação" estética que desperte no sujeito receptor a noção de totalidade só pode realizar-se através de um "abalo" que o faz lembrar-se de sua impotência diante do inconcebível, do intransponível. Em termos estéticos, a totalidade (subsumida pela religião à "grandeza divina"[7]) assume uma funcionalidade religiosa – enquanto produto *subjetivo* – que nos confortaria diante da vastidão da natureza em nós e fora de nós. O *sublime* adquire uma clara função moral como suporte à idéia da existência de um Deus Todo-Poderoso, por despertar no sujeito a faculdade de ajuizar sem medo o poder divino e de pensar em seu destino (humano) além deste Deus.

Nunca é demais lembrar que Kant, perante a constatação da impossibilidade da comprovação empírica de Deus (e da imortalidade da alma), já havia-nos proposto a sua sustentação enquanto instâncias morais socialmente necessárias.[8] Na *Crítica da faculdade do juízo*, o conceito de totalidade é, do ponto de vista da sua intelecção, operativamente amesquinhado pela sua subalternidade moralista:

> Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós). Tudo o que suscita este sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossas forças, chama-se então (conquanto impropriamente) sublime; e somente sob a pressuposição desta idéia em nós e em referência a ela somos capazes de chegar à idéia da sublimidade daquele ente, que provoca respeito interno em nós não simplesmente através de seu poder, que ele demonstra na natureza, mas ainda mais através da faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele (*ibidem*, 110).

A intenção de retirar o conceito de totalidade desta esfera metafísica, resgatando-o do âmbito da pura moralidade e retraduzindo-o operativamente

no terreno da realidade empírica imediata – ainda que concebida como uma epifania absolutamente idealista – somente surgirá com Hegel e *A fenomenologia do espírito*. Não por acaso irá Nietzsche recuar filosoficamente a um tempo anterior a Hegel e devolver o conceito de totalidade à esfera do não-histórico. Explora brilhantemente as conseqüências idealistas da filosofia de Kant e remete, com o autor da *Crítica da razão pura*, o conceito a uma transcendência cujo corolário mais imediato, do ponto de vista da história, é o de renegá-la cabalmente como uma massa "não-inteligível". Desta forma, abre um valioso atalho para o irracionalismo da *Filosofia da Vida*, que procura integrar no plano da objetividade uma terceira alternativa entre o sujeito e o mundo objetivo: os das *vivências* (*Erlebnisse*), com as quais o sujeito reconstitui (exclusivamente através de meios estéticos) a totalidade da vida social, também aqui rebatizada de "Vida".

Não nos referimos aqui à *Crítica da razão prática* e aos seus pressupostos morais. Contudo, talvez se localize nesta obra a chave para o entendimento dos rumos que a filosofia de Hegel irá tomar. Num importante livro publicado em 19489, Georg Lukács debruça-se exatamente sobre as raízes e motivações do jovem Hegel no sentido de superar o mestre de Königsberg. Como as linhas antecedentes provavelmente já deixam supor, o conceito de totalidade desenvolve-se no pensamento de Hegel de modo a tentar superar o pressuposto que subjaz ao "imperativo categórico" kantiano. Hegel vai buscar no *hic et nunc* da vida social a sua racionalidade implícita, no seu entender ao mesmo tempo transcendente e imanente, e dela vai tentar extrair sua moralidade intrínseca.

Segundo a tese original de Lukács, o grande achado filosófico de Hegel – o conceito de "contradição dialética" – deriva paradoxalmente de sua obsessão em superar os imperativos morais kantianos, ou seja, em arrancar o conceito de totalidade da transcendência metafísica em que se encontrava aprisionada pelo transcendentalismo kantiano, resgatando-o para a esfera da imanência.

Algumas motivações lukácsianas são muito claras, quando elege Hegel e Goethe como os mais avançados protagonistas do pensamento filosófico e estético da era burguesa. A estética do velho Lukács corresponde precisamente a um dos postulados centrais do projeto estético hegeliano: considerar criticamente toda e qualquer representação artística a partir de radical imanência dos fenômenos da vida social.

Estes caminhos crítico-filosóficos não foram seguidos à sua época exclusivamente por Hegel. De fato, pode-se traçar um paralelo entre *Fenomenologia do Espírito* a partir do entendimento da totalidade da vida social como

autoprodução humana por meio do trabalho, no bojo do que o filósofo alemão denomina "astúcia da razão" – conquanto irracionalmente concebido, no capítulo final da obra, como uma espécie de "epifania religiosa", como o desdobramento mágico do *espírito* para a *matéria* – com o *Fausto* de Goethe. As obras goetheanas de maturidade atestam-se como configurações literárias do processo social enquanto totalidade vazada nos mesmos princípios de Hegel. Embora tivesse considerado por diversas vezes Kant o maior filósofo de sua época, Goethe – aliás, a exemplo de Schiller, que jamais segue na prática o preceito do "belo desinteressado" – funda suas concepções literárias e científicas numa gnose muito mais afeita à de Hegel que à do filósofo de Königsberg.

Os traços totalizantes da obra e do pensamento científico e literário de Goethe deixam-se reconhecer já desde o período do *Sturm und Drang*. A preocupação com a representação historiográfica anuncia-se logo em sua primeira obra significativa, *Götz von Berlichingen*. O drama, inspirado basicamente pela filosofia da história de Herder e pelas influências de Justus Moser e sua crítica ao despotismo absolutista dos príncipes, indica com absoluta clareza a adesão à idéia de história como encadeamento orgânico das diversas culturas do passado em um diálogo cultural que antecipa os desdobramentos fenomenológicos descritos por Hegel mais de trinta anos mais tarde. A exaltação radical de Goethe aos princípios dramáticos shakespearianos chega a ser vista como excessiva pelo próprio Herder, conquanto este estimule o jovem poeta à demolição dos princípios canônicos teatrais à época.

Na verdade, as radicais inovações estéticas de Goethe põem-se a serviço da configuração literária de um passado histórico que pressupõe um nexo de causalidade, que localiza no início do século XV as causas políticas e jurídicas do intenso sentimento de opressão vivido pela geração do jovem Goethe. Tal simplesmente não seria possível por meio das formas canônicas tradicionais, apoiadas na unidade de ação, espaço e tempo. A estonteante sucessão de cenas põe-se a serviço de um realismo literário absolutamente novo, que reveste a ação de um dinamismo extraordinário, e que retrata tanto personagens da nobreza quanto das camadas plebéias e camponesas. Tal princípio compositivo ancora-se numa acepção absolutamente inédita do conceito de "povo", certamente inspirado no conceito de *humanidade* de Herder, e tem, simetricamente, por alvo um novo público espectador, do ponto de vista de sua composição de classes. Mais do que indicar o caráter profundamente realista de Goethe e a sua sintonia com as lutas de seu tempo, o drama estabelece o nexo causal entre a opressão e o arbítrio dos príncipes de seu tempo

e a derrota da luta dos cavaleiros feudais, cuja lealdade ao imperador era simbolizada pelo aperto de mãos e pelo juramento oral.

Saltando alguns anos, deparamo-nos com o "período clássico" de Goethe, já estabelecido na corte de Weimar desde 1775. Particularmente após seu retorno da Itália, é nítido o deslocamento de Goethe para as temáticas arquetípicas da humanidade, e o abandono de suas veleidades individualizantes do período anterior. Se o homem goetheano surge em sua lírica e em seus esboços dramáticos como potência individual, tensionado pela atividade vital intensa na luta por sua felicidade e integração social, pouco mais adiante, com a irrupção da Revolução Francesa e o seu ingresso na fase de terror jacobino, todo o ideário social de Goethe, todos os seus esforços teóricos e crítico-literários convergirão, particularmente através da cooperação com Schiller a partir de 1794, para a instituição de espécie de utopia cultural que se pretende como uma alternativa às convulsões revolucionárias do país vizinho. Não é absolutamente nenhuma coincidência que o período hoje conhecido como "Classicismo de Weimar" surja precisamente em 1794 como uma alternativa de natureza idealista, calcada na "*Bildung*", na educação cultural e estética da humanidade, à violência revolucionária repudiada por Goethe e por Schiller. (Na verdade, o período do terror já vivenciava o seu ocaso, mas tal não era a percepção dos intelectuais alemães naquele momento).

Nenhuma obra expressa tão bem esta inflexão na assimilação do conceito de totalidade aplicada à vida social e à práxis literária de Goethe do que o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Em suas partes iniciais desenvolvidas a partir de 1777, o ideal do protagonista forjava-se com base num flagrante escapismo. O refúgio na arte, no universo totalizante das formas artísticas infinitas, afigurava-se como a alternativa central de Wilhelm, e não por outro motivo o rascunho inicial do romance não pôde encontrar o seu desfecho. Goethe sempre foi excessivamente votado à empiria da vida para aceitar tal premissa romântica. Após mais de sete anos em hibernação, o manuscrito foi lentamente retomado, e as cinco partes inicialmente escritas foram aproveitadas com modificações. Mas o texto ganha um novo rumo. Wilhelm rompe com a sua trupe teatral original e parte para a vida como um homem empreendedor, um negociante dinâmico afeito à vida moderna emergente. A trama ganha uma nova dimensão, complexifica-se de forma abrupta, e o reengajamento de Wilhelm ao novo grupo e o desenrolar das inúmeras peripécias individuais denotam um mundo em que a objetividade da vida social, a atividade intensa de seus participantes resultam numa totalidade de novo tipo. Wilhelm ainda é o fio condutor, mas não é mais o

centro da vida. É um, entre tantos outros agentes, e o produto final não deriva de sua ação exclusiva, nem indiretamente.

Nas palavras do protagonista de sua peça de estréia, Goethe revela um traço essencial de sua própria personalidade. Em conversa com sua mulher, Götz afirma ser um homem de ação. Exortado por ela a escrever as suas memórias para que fosse legado às próximas gerações o exemplo de suas lutas, Götz replica com má vontade que não lhe apraz a idéia de perder tempo escrevendo. Enquanto escreve deixa de agir, e a ação é mais importante que o seu registro escrito.

Mais tarde, durante sua viagem à Itália, Goethe repensa o seu papel em meio à vida da corte. O motivo real de sua viagem confirma-nos a reflexão do poeta sobre suas expectativas frustradas como administrador e político naquela pequena corte de Weimar, sem embargo da amizade pessoal a ele devotada pelo duque Carl August. Seu campo de ação prática afirma-se-lhe doravante como o da representação artística e da pesquisa científica. Mas nele Goethe jamais perderá de vista a dimensão da escrita como práxis social, como mediação entre o sujeito escritor e a totalidade dinâmica, bipolar e demoníaca da vida social.

Antes mesmo de seu retorno a Weimar, em 1788, Goethe dá os retoques finais em seus manuscritos dramáticos *Ifigênia em Táuris*, *Torquato Tasso* e *Egmont*. Nestas obras tematiza em termos estritamente simbólicos questões do "grande mundo" e põe em relevo personagens que, mais tarde, denominará "demoníacos". Tal conceito apóia-se na profunda constatação filosófica de Goethe sobre as potências do mundo que interagem com o nosso agir teleológico, e em cuja interação deslocam a história com absoluta imprevisibilidade para saltos ou quedas vertiginosas. O "demoníaco" tenta dar conta da vida social, que, tal como entendida por Hegel e sua "astúcia da razão", resulta da atividade de milhões e milhões de seres humanos, e jamais corresponde aos projetos previamente traçados por reis, rainhas ou indivíduos, de um modo geral, por mais importantes que eles sejam.

Em 1805 morre Schiller. Herder já havia falecido em 1803, Wieland morrerá em 1813. Goethe está só, logo sentir-se-á um ser "histórico", no espírito do que escreve a Wilhelm von Humboldt em 1831, pouco antes de sua morte.[10] Em 1806, a paz que havia sido garantida pelo tratado de neutralidade da Saxônia / Weimar cai por terra com a invasão das tropas napoleônicas que impingem em Jena e Auerstedt uma fragorosa derrota às tropas prussianas. Em 1805, o Kaiser Francisco II já havia abdicado e assim Goethe vive um

profundo corte em sua vida. A sensação de tornar-se um ser "histórico" deriva certamente do desenrolar destes fatos, evidentemente associados às profundas transformações econômicas do período, carreadas fundamentalmente pela Revolução Industrial. A Zelter, numa carta de 6 de junho de 1825, Goethe escreve de forma lapidar: "Nós talvez sejamos, juntos com poucos, os últimos de uma época, que em breve não retornará" (Goethe, 1998, vol. 9, 236). Alguns aspectos de sua vida familiar entram aqui naturalmente em conta, pois durante os saques e pilhagens levados a cabo por soldados franceses em 1806 a vida de Goethe esteve por um fio. As mortes de sua mãe e de seu filho, alguns anos depois, têm, igualmente, certamente implicações psicológicas, pois representam um corte em sua própria biografia familiar, que se esvaía.

Neste ambiente, Goethe esboça a partir de 1809 o seu projeto autobiográfico, e mais do que em qualquer outra obra o poeta mobiliza os recursos poéticos em função da representação de um período histórico excepcionalmente importante. O título *Poesia e Verdade* expressa uma equação em que um de seus termos jamais pode ser subsumido a outro. Parece-me precária a visão de certos críticos que tomam os dados biográficos como "verdade", enquanto entendem a montagem destes elementos no todo como um encargo da "poesia". Reduzem, assim, o poético à forma, seccionando-o da matéria, o que a meu ver contraria frontalmente a concepção de Goethe, várias vezes exposta na obra, de que o signo destituído de sua referência é nada.

Goethe procede a uma espécie de perenização do passado. Mais do que isso, propõe uma reflexão distanciada de si mesmo, de seus erros e acertos, para os quais concorrem circunstâncias necessárias e contingentes, estabelecendo uma dialética pessoal do sujeito permanentemente confrontado com a liberdade e a necessidade, que eleva a si próprio com uma espécie de arquétipo humano, uma individualidade supra-individual, genericamente humana. Das peripécias enfrentadas pelo jovem protagonista eternamente bem-disposto pelo mundo afora, ou mesmo de circunstâncias extremamente dolorosas, ele extrai sempre um ensinamento para a sua personalidade futura.

Há diversas passagens de Goethe em que este expressa verdadeira desconfiança quanto ao teor de "verdade" do discurso historiográfico. Talvez a mais famosa delas seja a sua conversa com Heinrich Luden e citada por Ernst Cassirer (1932: 1-26). Mas – como em diversos momentos na obra e na biografia de Goethe – a sua práxis literária desmente cabalmente a sua inclinação teórica.

Neste particular, citemos a sua obra *Poesia e Verdade*. Como de resto todos os seus demais relatos autobiográficos, este livro representa uma extraordinária história cultural de seu tempo. Neste depoimento são evocadas circunstâncias históricas absolutamente fundamentais relacionadas à sua época: a Guerra dos Sete Anos, a coroação de José II, a situação do Poder Judiciário alemão descrito pormenorizadamente (e claramente acoplado à problemática da época do cavaleiro Götz von Berlichingen, decisiva para o destino político do Sagrado Império Romano-Germânico). Na obra desfilam personagens históricos não apenas como pano de fundo, mas determinantes à biografia do jovem, como Frederico II, Voltaire, José II, Hamann; uma constelação de astros de primeira grandeza no mundo cultural alemão, com a qual o autor teve contato direto, e emite no livro opiniões as mais objetivas possíveis, freqüentemente cedendo a fala a estas pessoas, deixando-as "manifestarem-se livremente": Gottsched, Gellert, Klopstock, Herder, Lenz, Klinger, Stolberg, Lavater, Merck, Schlosser e outros. O protagonista passeia por distintas confissões religiosas, ele próprio vê-se ora atraído, ora enjeitado pelo cristianismo, promove reflexões filosóficas permanentes, confrontando-as com os ditames das religiões positivas e com os seus ministros. Por outro lado, transita por variados cenários artísticos e científicos na Alemanha, compondo um painel absolutamente representativo da vida alemã nestas duas esferas. O êxito e o seu extraordinário distanciamento de si mesmo em *Poesia e Verdade* fazem-nos esquecer completamente de seu ceticismo historiográfico.

Por fim, neste passeio pela obra goetheana evidentemente lacunar que propus até este ponto, faço ainda uma breve referência ao romance *Afinidades Eletivas* (1808). Nele, Goethe funcionaliza aquilo que chamou alhures de "mistério evidente". Revela-nos o recôndito que salta à vista de todos. Mas é necessária uma chave para que a porta deste sentido se revele, e esta chave é precisamente o seu conceito de "a natureza una" (*die eine Natur*). Em decorrência de seu *ethos* cientificista, Goethe jamais separa, em sua interpretação do conceito de totalidade, natureza e sociedade, e precisamente nisto está o segredo das *Afinidades*, de seus excursos e suas alegorias.

Com esta chave desvendamos da mesma forma a estrutura hermética de sua última narrativa. Nesta, Goethe antecipa tendências do romance moderno somente consagradas muitas décadas depois. *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (continuação dos *Anos de aprendizado*) representam o melhor exemplo da narrativa pós-clássica de Goethe, pois explicita claramente os seus eixos compositivos fundamentais: a afirmação do fragmento,

da polifonia da alternação e descentramento dos eixos narrativos, do uso intensivo de alegorias. Se no primeiro fragmento do *Meister* ainda explicita-se uma forte ênfase teleológica do protagonista, de cariz romântico, esta ênfase é definitivamente abandonada por Goethe nos *Anos de peregrinação*.

Nos *Anos de aprendizado* o protagonista ainda representa uma balisa inelutável para o narrador, não obstante encontrar-se integrado na vida social como totalidade. Já no último *Meister* a condução narrativa é partilhada por vários sujeitos, entrecortados pela voz de um "editor" fictício. Tal atitude narrativa assimila à obra, no fundamental, a nova perspectiva dialógica de Goethe com base numa interpretação da sociedade moderna bastante distinta da anterior. A sua nova dicção polifônica e a fragmentação do discurso correspondem a uma época onde o conceito de *Bildung* é radicalmente revisto. A Revolução Industrial e a complexificação da vida moderna trazem consigo a fragmentação do saber, a especialização profissional. Não mais o *homem isolado* é o portador individual da *Bildung* moderna, mas a *sociedade* vista como totalidade. Nesta mesma direção anuncia-se logo no subtítulo do romance o conceito de *renúncia* (*Entsagung*) não como resignação do indivíduo, mas como uma forma superior de convívio social, na qual não poderia caber, por exemplo, o Ofterdingen novalisiano, cujo motor é o desejo absoluto, irrefreado, onírico. Na contramão do romantismo, Goethe aponta no último *Meister* (e, de forma análoga, no *Fausto 2*) não uma utopia regressiva, localizada no passado, mas deixa-se embalar pelo progresso, expresso em novos modelos educacionais, nas rotas das grandes emigrações para a América em construção, nos grandes aterros e empreendimentos, bem como nas preocupações ecológicas deles decorrentes.

Se hoje a interpretação de Goethe do conceito de totalidade encontra-se esgotada em seus aspectos formais básicos (cf. Lukács, 1953), mesmo assim ela fundamentalmente ainda representa uma inspiração estética que enfrenta o desafio da configuração artística e historiográfica da vida moderna, fragmentada e fetichizada em sua superfície visível, mas universalmente articulada em suas esferas econômicas e políticas mais profundas, cujos horizontes e perversões são habilmente ocultados pelos seus beneficiários e multiplicadores na mídia – voluntária ou involuntariamente – pelo medo natural de sua necessária superação histórica.

Resumo: Este ensaio propõe a retomada da reflexão de inspiração marxista sobre Goethe tendo como eixo central o conceito de *totalidade*. Por meio deste conceito, o ensaio esclarece a posição literária fundamental de Goethe na representação da vida moderna, indicando alternativas para a superação artística das formas fragmentárias reificadas da vida contemporânea.

Palavras-chave: Goethe, totalidade.

Abstract: "This essay proposes to resume Marxist reflections on Goethe that takes into consideration the centrality of the concept of *totality*. By means of this concept the essay clarifies Goethe's fundamental literary position in the modern life representation, pointing out alternatives to artistic overcoming of contemporary life forms marked by fragmentation and reification"

Keywords: Goethe, Totality.

Notas

[1] Tal objetivo já se propunha Herder, entre 1784 e 1791, em suas *Idéias sobre a filosofia da história da humanidade*. Cf. Wiese, p. 30.

[2] Cf. Montez, 2002.

[3] A expressão foi utilizada por Heinrich Heine em 1831como referência ao interregno entre o nascimento e a morte de Goethe, porque "seu princípio [do período] encontra-se enraizado no extinto antigo regime, no passado do sagrado império romano". A propósito do equívoco desta condenação sumária de Heine, cf. Borchmeyer, 1999.

[4] Em 1907, o pastor Georg Lasson – outro importante "ressuscitador" de Hegel na Alemanha – atestava que pelo menos "nos últimos 40 anos" Hegel não teria exercido quase nenhuma influência filosófica na Alemanha (1907, 7).

[5] *Kritik der reinen Vernunft* e *Kritik der Urteilskraft*, publicadas respectivamente em 1781 e 1790.

[6] Nesta parte da *Crítica da razão pura* Kant defende a tese sobre as cores que irá servir futuramente a Goethe. Ao contrário do *espaço* – a que Kant confere um estatuto de "idealidade transcendental" (*op. cit.*, 101) independente de sua realidade empírica –, as cores (e o gosto!) não podem ser consideradas com justiça disposições, imanências das coisas, mas apenas modificações de nossa subjetividade que seriam diferentes em diferentes homens. Goethe também – colidindo com as teses de Newton - irá subtrair do fenômeno cromático todo e qualquer caráter objetivo.

[7] "O homem (...) não se encontra absolutamente na postura de ânimo para admirar a grandeza divina, para a qual são requeridos uma disposição à calma contemplação e um juízo totalmente livre" (*ibidem*, 110).

[8] Cf. o seu prefácio à segunda edição da *Kritik der reinen Vernunft*.

[9] *O jovem Hegel. Sobre a relação entre dialética e economia*, lamentavelmente ainda não disponível em português.

[10] "Admito com prazer que, em minha alta idade, tudo se me torna mais e mais histórico; se algo acontece no passado, em reinos distantes, ou neste momento bem perto de mim, dá no mesmo, eu pareço a mim mesmo cada vez mais histórico" (Goethe, vol. 9, 534).

Bibliografia

BORCHMEYER, Dieter. *Goethe. Der Zeitbürger*. München: Carl Hanser Verlag, 1999.

CASSIRER, Ernst. *Goethe und die Geschichtliche Welt*. Leipzig: 1932.

GOETHE, J.W. *Werke*: Hamburger Ausgabe (*HA*). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, 14 vol.

GOLDMANN, Lucien. "Georg Lukács: l'essayiste". In: ______. *Recherches dialectiques*. 3ª. ed. Paris: Gallimard, 1959, pp. 247-259.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Philipp Reclam, 1979

______. *Crítica da faculdade de juízo*. Trad. de Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LUKÁCS, Georg. *Faust-Studien*. In: ______. *Goethe und seine Zeit*. Berlin: Aufbau, 1953, pp. 168-260.

______. *Der junge Hegel: Über die Beziehung von Dialektik und Ökonomie*. Ulm: Suhrkamp, 1973, 2v.

MONTEZ, Luiz. "Sobre o mito do Goethe romântico". Forum Deutsch – Revista Brasileira de Estudos Germânicos. Faculdade de Letras da UFRJ, v.6, p.88–102, 2002

NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen*. In: ______. *Werke in drei Bänden*. 8ª. ed. München: Carl Hanser Verlag, 1977, v.1, p.135-434

PÜTZ, P. "Introduction aux Considérations Inactuelles". In: Nietzsche, F. *Oeuvre*. Paris: Robert Laffont, 1993, v.1, pp.133-150.

SEIDEL, H. "Kants Kritik der Vernunft: ihre historische Bedeutung und Wirkung". In: KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Philipp Reclam, 1979, pp.1001-1021.

WIESE, Benno von. *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*. Düsseldorf: Auguststst Bagel Verlag, 1968.

O PENSAMENTO MITOPOÉICO[1]

Harold Bloom*

*Tradução e apresentação: Sueli Cavendish***

Apresentação

"O pensamento mitopoéico" é o capítulo introdutório ao primeiro livro de Harold Bloom –"Shelley: Engenho de Mitos" (*Shelley's Mythmaking*) e como tal possui um certo valor histórico. Publicado em 1957, é seguido de *O Apocalipse de Blake* e de *A Companhia Visionária*, este último o mais ambicioso dos três, incorporando os seis poetas românticos ingleses mais importantes, Shelley, Blake, Wordsworth, Byron, Coleridge e Keats. Com esta trilogia Bloom tenta resgatar os românticos do esquecimento, imposto primeiro por T. S. Eliot e depois pela Nova Crítica. "È evidente para mim agora"– diz Bloom, no prefácio à edição em brochura da Cornell University –" que o tema deste livro é a tentativa, internalizada por Shelley, de alcançar os limites do desejo. Ele tocou esses limites, abandonou a fase prometéica da busca romântica e morreu, mas não pelo fracasso da fase madura dessa busca, de onde havia começado. Se fez um 'Julgamento Final' sobre si mesmo em *O Triunfo da Vida* e nos poemas líricos a Jane Williams, foi talvez porque tivesse fracassado ante sua própria visão, não que esta tenha lhe faltado. Este livro, um estudo experimental dos limites do desejo, é oferecido como um tributo, conquanto inadequado, ao poeta que considero o menos dispensável entre os que já li."

---

*HAROLD BLOOM, "Sterling Professor" de Ciências Humanas pela Universidade de Yale, é autor de inúmeras obras, como: *Shakespeare: A invenção do Humano* (1999), *Um Mapa da Desleitura* (1975), *O Cânone Ocidental* (1994) e *A Angústia da Influência* (1973), *O Apocalipse de Blake* (1963), *A Companhia Visionária* (1961) e *Shelley: Engenho de Mitos* (1957), estas três últimas sem tradução para o português.

**SUELI CAVENDISH, professora de Literatura de Língua Inglesa na Universidade de Pernambuco/UPE, é ensaísta e tradutora. Entre ensaios publicados se incluem: "A Fúria Poética em 'Carcassonne´" de William Faulkner (Revista Continente Multicultural, 2002) e "Edgar Allan Poe: Entre o Lógico e o Louco" (Revista Continente Multicultural,2002). Entre as traduções se incluem os contos "Carcassonne" (Revista Continente Multicultural, 2002) e "A Tarde de uma Vaca" (no prelo). de W. Faulkner e o livro "*Deleuze: Um Aprendizado em Filosofia*" *de Michael Hardt* (Editora 34 Letras, 1996).

A tradução do poema "À Noite", de Shelley, é de Paulo Henriques Britto, que contribuiu também com sugestões à tradução deste artigo.

Bloom registra ainda, no mesmo prefácio, comentários que fazem parte da primeira recepção ao livro. Um crítico britânico, representativo de muitos outros, condena o seu afã de focalizar Blake pela lente de Buber. Outro deplora a decadência da academia americana, que concedera o mais alto mérito a um 'efebo' insuficientemente versado em Platão. O espaço concedido por Bloom, em seu prefácio, a esses ataques, testemunha a seriedade que desde cedo o anima. Em sua própria defesa argumenta que, se houve ou não influência de Platão sobre a poesia de Shelley, esta é uma questão a demandar muito estudo. Um conhecimento, em suma, bem mais profundo e abrangente sobre o processo de influência poética do que o que até então existia. Desponta, assim, "a angústia da influência", como o tema que perseguirá obsessivamente a partir desses livros.

▯

MARTIN BUBER, TEÓLOGO JUDEU contemporâneo, estabelece uma distinção entre duas "palavras primeiras", Eu – *Tu* e Eu – *Isso*.[2] Estas palavras combinadas implicam relações em vez de significações, e, ao serem ditas, trazem à tona a existência de relações que não poderiam existir independentemente da pronunciação das palavras primeiras.

A atitude humana em face do mundo é dupla, variando em função das palavras primordiais que se diga. "Quando o *Tu* é pronunciado, o falante nada tem por objeto. Pois onde há uma coisa há uma outra coisa. Todo *Isso* é limitado por outros; *Isso* existe apenas enquanto é limitado por outros. Mas quando o *Tu* é dito, não há coisa. *Tu* não tem limites."

Há então dois Eus: o Eu que existe quando o ser inteiro de um homem se confronta com um *Tu, e* o Eu da outra palavra primeira Eu-Isso, que jamais pode ser dita com o ser inteiro. Um Eu existe no mundo da experiência; Eu experimenta "Ela", "Ele", ou "Isso". O outro Eu estabelece o mundo da relação. Diz Buber:

> Considero uma árvore.
>
> Posso vê-la como um quadro: coluna rija num choque de luz, ou mancha de verde chama contra o delicado azul prateado ao fundo.
>
> Posso percebê-la como movimento: garras de veios fluentes, sugar de raízes, respirar de folhas, comércio incessante com a terra e com o ar – e o obscuro crescimento em si.
>
> Posso classificá-la numa espécie e estudá-la como um tipo em sua estrutura e modo de vida.

> Posso subjugar sua real presença e forma tão rigorosamente que eu nela reconheça apenas a expressão da lei – de leis de acordo com as quais uma constante oposição de forças é continuamente ajustada, ou de outras de acordo com as quais as substâncias componentes se misturam e se separam.
>
> Posso dissipá-la e perpetuá-la em número, em pura relação numérica.
>
> Em tudo isso permanece a árvore como meu objeto, ocupa espaço e tempo, e possui sua natureza e constituição.
>
> É possível, contudo, também acontecer, se eu for dotado de graça e vontade na mesma proporção, que ao considerar a árvore me veja envolvido numa relação. A árvore já não é mais Isso. Fui capturado pelo poder da exclusividade.
>
> Para efetivá-lo não é necessário que eu renuncie a quaisquer das maneiras pelas quais considero a árvore. Nada há de que necessite desviar o olhar a fim de ver, nenhum conhecimento que tenha de esquecer. Ao contrário, tudo é imagem e movimento, espécie e tipo, lei e número, indivisivelmente unificado nesse evento.
>
> Tudo o que pertence à árvore está nisso: sua forma e estrutura, suas cores e composição química, seu intercâmbio com os elementos e com as estrelas, estão todos presentes num todo único.
>
> A árvore não é uma fantasia, nem um jogo da minha imaginação, nem um valor dependente do meu humor; mas é corporificada em contraposição a mim e tem a ver comigo, como eu com ela – apenas de um modo diferente.
>
> Que nenhuma tentativa se faça para debilitar a força do significado da relação: a relação é mútua.
>
> A árvore teria uma consciência, então, similar à nossa? Disso não tenho experiência. Mas você desejaria, por parecer ser capaz de fazê-lo consigo mesmo, uma vez mais desintegrar o que não pode ser desintegrado? Eu não encontro nem a alma nem a dríade da árvore, mas a árvore mesma.

Cito na íntegra essa bela e longa passagem porque ela afirma melhor que qualquer outra que já tenha visto a natureza daquilo que trato como percepção mitopoéica. Buber vai ainda mais longe: "A relação com o Tu é direta. Nenhum sistema de idéias, nenhum conhecimento prévio e nenhuma fantasia intervém entre Eu e *Tu.*" Temos aqui um modo de imaginação perceptiva que salta acrobaticamente sobre as costas da Imaginação Primária de Coleridge e cai diretamente sobre a sua Imaginação Secundária; um análogo da "Visão Quadrifoliada" de Blake. Não constitui qualquer surpresa que Buber afirme ainda que "No princípio era a relação", e prossiga no sentido de declarar que a palavra primeira Eu-Tu domina sobre a Eu-Isso na fala dos povos "primitivos". O mundo de nossos ancestrais, ou de primitivos contemporâneos, é um mundo de relação e não de experiência. Das intuições de um moderno teólogo, eu passo para a utilização daquelas (aparentemente desconhecidas) de alguns acadêmicos eminentes, a respeito de civilizações antigas.

Henri Frankfort e a sra. H. A. Frankfort dão início à sua tentativa de expor a natureza do mito no Egito e na Mesopotâmia da antiguidade fazen-

do justamente a mesma distinção que faz Buber entre a relação Eu-Tu, e a experiência Eu-Isso.[3] Todavia, a distinção dos primeiros é puramente técnica em propósitos, enquanto a de Buber é, naturalmente, essencialmente religiosa. Para Buber, "todo *Tu* particular é um vislumbre do eterno *Tu* ," Deus, pois Deus pode apenas ser *endereçado* na segunda pessoa, nunca *expressado* na terceira, a esfera do Isso. O mundo do homem, enquanto *relacionado* ao seu Eu leva inevitavelmente ao eterno Tu, Deus; enquanto o mundo do homem *experimentado* pelo seu outro, e bem distinto Eu, pode conduzir apenas, fundamentalmente, ao eterno Isso, distante de Deus. Buber então reconhece que todo "Tu particular, depois que o evento relacional tenha seguido seu curso, está fadado a tornar-se um 'Isso', mas a essa idéia contrapõe a de que todo 'Isso particular', ao penetrar no evento relacional, *pode* tornar-se um *Tu*." Como cabe a um teólogo, a conclusão de Buber é moral: "Sem *Isso* o homem não pode viver. Mas aquele que vive somente com o *Isso* não é um homem."

Depois dessa advertência, a análise desapaixonada dos Frankforts me causa uma certa inquietude: "A diferença fundamental entre as atitudes do homem moderno e do homem da antigüidade com respeito ao mundo circundante é essa: para o homem da modernidade e da ciência o mundo fenomênico é principalmente um 'Isso'; para os antigos – também para os primitivos – é um 'Tu'."[4]

A excelente empreitada acadêmica dos Frankforts é demonstrar a inadequação de interpretações "animísticas" ou "personalísticas" do significado do mito antigo ou primitivo. Desde que todo fenômeno se relaciona a ele como "Tu", "o homem primitivo simplesmente desconhece um mundo inanimado", um mundo a ser experimentado. "Por essa razão mesma ele não 'personifica' fenômenos inanimados, nem preenche um mundo vazio com os fantasmas dos mortos, como o 'animismo' nos faria crer."

O mito verdadeiro, então, segundo os Frankforts, "perpetua a revelação de um 'Tu'." A imagética do mito não é, assim, alegórica, mas anagógica. A imagética mítica "representa a forma pela qual a experiência tornou-se consciente." Por conseguinte, concluem os Frankforts, "o mito é uma forma de poesia que transcende a poesia, pois que proclama uma verdade; uma forma de reflexão que transcende a reflexão, pois que quer revelar a verdade que proclama; uma forma de ação, de comportamento ritual, que não encontra seu preenchimento no ato, mas que deve proclamar e elaborar uma forma poética de verdade."

Isso me parece uma síntese admirável da natureza do mito e também de uma poesia 'mitoprodutiva', embora os Frankforts talvez não concordassem

com essa última afirmação. Contudo, estou interessado em saquear as formulações dos Frankforts em meu proveito próprio, e não concordo que proclamar uma verdade implique transcender a poesia.

Os Frankforts estão interessados na distinção entre o pensamento mitopoéico e o pensamento racional, científico. Eles observam o paradoxo do pensamento mitopoéico. " Embora não conheça a matéria morta e não confronte um mundo animado de ponta a ponta, é incapaz de abandonar a esfera do concreto e transformar suas próprias concepções em realidades existentes per se." Dito de outra forma, faz exatamente o que um certo tipo de poesia "idealista" faz; concebe uma visão em termos das "minúsculas partículas" blakeanas.

A noção mitopoéica de tempo e espaço, observam os Frankforts, é "qualitativa e concreta, ao invés de quantitativa e abstrata."Tanto é assim, apresso-me em dizer, na obra de certos poetas, quanto na dos antigos ou primitivos. De fato, isso é verdadeiro, em certa medida, para todos nós, mesmo agora, em nossa vida cotidiana.

Então, conforme assinalam os Frankforts (e muitos outros), tanto os gregos quanto os judeus da antiguidade romperam com o pensamento mitopoéico. Os gregos "progrediram", no dizer de F. M. Cornford, "da religião para a filosofia", enquanto os judeus estabeleceram um pacto com um Deus que transcendia absolutamente o pensamento mitopoéico. Toda relação mitopoéica culmina no eterno Tu, e os judeus ultrapassaram em muito qualquer religião natural em direção à revelação do mito (se assim se pode dizer) de que existia uma Vontade desse eterno Tu. O mito judeu é a relação Eu-Tu na qual o Eu é Deus ou "um reino de sacerdotes e uma nação santa...' e o Tu, inversamente, ou é esse povo escolhido ou é Deus. O mito é estabelecido segundo a Vontade de Deus, de tal forma que não se pode falar com precisão nem de uma escolha nem de uma coisa escolhida, mas apenas de uma relação mútua na qual se adentrou, cujo contrato por sua vez produz uma lei, moral e espiritual, e uma tradição de fé.

O pensamento grego, crítico, científico e racional, tornou-se, como bem sabemos, completamente emancipado do mito e finalmente hostil a ele. O pensamento Judeu tornou-se hostil a todos os mitos, com exceção de um, enquanto o pensamento cristão, por seu turno, excluiu todos os mitos exceto sua própria transformação e modificação do mito judeu. O Mito, assim excluído da filosofia e da sua cria, a ciência, e do que viria a se tornar a religião dominante do Ocidente, entretanto não morreu, nem sobreviveu apenas entre os primitivos. Com Platão, fez reentrada na filosofia e desde

então nunca se separou completamente; fez reentrada na religião, nem sempre como heresia, embora usualmente considerado como tal, no início. Mais importante, é claro, tornou-se um certo tipo, e tradição, de poesia.

Como em geral se reconhece, a distinção entre poesia mitológica, mitográfica e mitopoéica não é fácil de estabelecer, especialmente em poemas localizados no princípio da tradição literária européia. Poesia mitográfica, por exemplo, é algo muito raro, e embora haja vestígios dela em muitos poetas clássicos e medievais, não parece de fato existir *in extenso* até a Renascença. Sua característica essencial é a de que não apenas sabe da existência de diferentes mitologias, mas também do elemento de paralelismo entre mitologias. A poesia mitológica, propriamente dita, apresenta unidade de cultura e de tradição. Exatamente em que ponto a poesia mitológica se torna mitopoéica é impossível precisar, mas considero útil uma divisão da poesia mitopoéica, ou dos aspectos mitopoéicos da poesia, em três partes, embora todas elas se interpenetrem. Na primeira o poeta utiliza uma dada mitologia, mas estende seu escopo de significância sem violá-la em espírito, ou sequer, consideravelmente, na letra. Falando francamente, isso não me parece figurar no escopo da mitopoéia de modo algum, mas pode ser considerada, essencialmente, como o tipo de poesia mitológica mais criativo. A poesia inglesa dessa natureza recebeu tratamento extensivo em dois livros excelentes de Douglas Bush.[5] Bons exemplos em Shelley são o "Hino a Apolo" e o "Hino de Pã."

Um segundo tipo de poesia mitopoéica pode ser chamado de primitivo, na medida em que corporifica aquela percepção direta de um Tu nos objetos ou fenômenos naturais, que os Frankforts nos descreveram, "uma confrontação da vida com a vida."[6]

Esse gênero de poesia freqüentemente nada deve sequer ao exemplo da mitologia do passado, e Shelley é mais virtuoso em sua fatura que qualquer outro poeta inglês:

À Noite

I

Swiftly walk o'er the western wave,
Spirit of Night!
Out of the misty eastern cave,
Where, all the long and lone daylight,
Thou wovest dreams of joy and fear,
Which make thee terrible and dear,
– Swift be thy flight!

I

'Spectro da Noite, célere atravessa
Os mares do Ocidente!
Das brumosas grutas do Oriente vem depressa,
De onde, enquanto o dia refulgente
Se alonga em solidão, tu teces sonhos
Os mais benévolos e os mais medonhos
– Vem, ó Noite envolvente!

II

Wrap thy form in a mantle gray,
Star-inwrought!Blind with thine hair the eyes of
Day Kiss her until she be wearied out,
Then wander o'er city, and sea, and land,
Touching all with thine opiate wand
–Come, long-sought !

II

Esconde teu vulto em manto sem cor,
Teus astros benfazejos!Venda os olhos do
[Dia com o negror
De teu cabelo, e exaure-o com teus beijos,
Depois toca a cidade, e a terra, e o mar,
Com teu condão de ópio, a apaziguar
– Noite de meus desejos!

III

When I arose and saw the dawn,
I sighed for thee ;
When light rode high, and the dew was gone,
And noon lay heavy on flower and tree,
And the weary day turned to his rest,
Lingering like and unloved guest,
I sighed for thee.

III

Quando acordei e vi o amanhecer,
Eu suspirei por ti;
E quando vi o orvalho esvanecer,
O sol pesar sobre o mundo, e senti
Que o Dia demorava-se, cansado,
Tal qual um hóspede indesejado,
Eu suspirei por ti.

IV

Thy brother Death came, and cried,
Wouldst thou me?
Thy sweet child
Sleep,the filmy-eyed,
Murmured like a noontide bee,
Shall I nestle near thy side?
Wouldst thou me?–And I replied,
No, not thee!

IV

Veio tua irmã, a Morte, e perguntou:
Tu me chamaste aqui?
Teu doce filho, o Sono, se achegou,
E entre suaves murmúrios ouvi:
Queres que me acomode ao lado teu?
Chamaste-me aqui? — Respondi-lhe eu:
Não, não chamei a ti!

V

Death will come when thou art dead,
Soon, too soon–
Sleep will come when thou art fled ;
Of neither would I ask the boonI ask
[of thee, beloved
Night–Swift be thine approaching flight,
Come soon, soon!

V

A Morte? Só quando houveres morrido,
Em breve, ah, em breve –
O Sono? Quando tiveres partido.
Que não me venha o Sono, nem me leve
A Morte, e sim tu, Noite, ó bem-amada
– Vem súbita, vem célere, alada;
Teu vôo seja breve!

O “Tu” aqui (Noite), como o Tu do homem antigo ou primitivo, ou o Tu de Buber, de uma relação aberta a nós, mesmo na atualidade, “tem o caráter sem precedente, inigualável e imprevisível de um indivíduo, uma presença conhecida apenas à medida em que se revela.”[7] Shelley não está

personificando o fenômeno da noite; quer dizer, ele não anima o que para *ele* é inanimado. Ele está de fato humanizando a noite, na medida em que seu "Eu" não é um sujeito experimentando a noite como um objeto. Não há outra coisa aqui exceto o dia; a Noite é "Tu", e Tu e o poeta se contrapõem em relação. "Aquele que se põe numa relação comunga numa realidade, quer dizer, num ser que nem simplesmente lhe pertence nem lhe é estranho. Toda realidade é uma atividade na qual eu partilho sem ser capaz de apropriar-me. Onde não há partilha não há realidade. Onde há auto-apropriação não há realidade. Quanto mais direto o contato com o Tu, mais plena é a partilha".[8]

Novalis, emblematicamente articulado a Shelley no pseudônimo imaginário de James Thomson, teceu um hino à Noite como parte de seu complexo desejo de morte. No hino mais sutil de Shelley "À Noite", o desejo paradoxal é pela vida, e a oração urgente (o poema é principalmente uma oração) articula a Noite à vida imaginativa, a vida do poeta que não pode ser vivida no dia banal. A Noite, na primeira estrofe, desloca-se para o ocidente, enquanto o dia morre no ocidente e assim ali se detém em sua posição final. A figura da sua "brumosa caverna oriental" no terceiro verso é belamente precisa. Quando o dia progride para o fim, o primeiro coração das trevas é visto no oriente, e em sua relação com todo o firmamento da luz celeste, é visto como a boca escura de uma caverna. A oração da estrofe, e de todo o poema, é para que a noite seja breve em sua vinda. Então a luz diurna é um Isso, não um Tu. O poeta não pode entrar em relação com ela, mas rejeita-a como a uma coisa. Ele a experimentou, sob o peso do tempo, como um objeto (que "se alonga" no quarto verso) e destacou-a do seu ser ("solidão" no mesmo verso). Mas mesmo enquanto suporta o dia, sabe que nada senão a Noite oculta labora nele, tecendo fantasias "benévolas" e "medonhas" que fazem da Noite (quase equivalente aqui, é claro, à poesia primordial no poeta – o inconsciente talvez) uma divindade a ser cultuada com amor e espanto.

A noite aqui é máscula e criativa, o dia feminino e passivo, como na belíssima segunda estrofe. [9]Embora a própria vida de um poeta exija participação em ambas, se de fato sua vida deve prosseguir (como Buber observa, "sem *Isso* o homem não pode viver"), o poeta alcançou, nesse poema, o limite extremo da existência. Quando ele acorda e vê o alvorecer, nem sequer tentará endereçá-lo como "Tu", mas volta-se novamente para o Tu da Noite, aceitando o dia como algo a ser vivenciado, a carga da vida cotidiana que deve ser suportada. O "orvalho" da linha 18, é tratado por ele como a última graça da Noite, e quando se esvaece, e a luz já vai alta, sente apenas a carga, no verso:

And noon lay heavy on flower and tree.

Na quarta estrofe ele dá início aos esclarecimentos finais, começa a especificar a sua oração. Sua oração não se dirige à Morte ou ao Sono, como a oração de Novalis quando ele invoca a Noite. Na estrofe final o esclarecimento é completo, e a Noite da relação, que é corporificada na oração que é esse poema, exatamente definida. A Morte-em-Vida do dia comum virá, demasiado veloz, quando essa Noite estiver morta; o Sono que é a consciência cotidiana virá quando essa Noite se recolher.

Por conseguinte, o poeta nem pede à Morte nem ao Sono para virem mais depressa. Sua oração à Noite, sua tentativa de manter-se com ela na relação Eu-Tu, é um pedido pela vinda daquela consciência completamente lúcida a qual, somente, é vida para ele, e que somente aparece na Noite criativa de seu espírito, nas profundezas do si mesmo que é a faculdade poética nele. Ele morre para a nossa vida diurna, para que possa viver a vida mais fecunda da sua noite.

Ofereci "À Noite" como um exemplo da poesia primitiva mitopoéica, na qual o poeta entra numa relação com um Tu natural, a relação mesma constituindo um mito. O que considero uma terceira variedade de poesia mitopoéica é mais complexa, embora suas raízes estejam justamente em tais relações. Desde a concreta e primitiva relação Eu-Tu com Deus, os judeus formularam o mito abstrato e complexo da Vontade de Deus. Semelhantemente, dessas relações concretas Eu-Tu, o poeta pode ousar construir suas próprias abstrações, ao invés de aderir à fórmula do mito, tradicionalmente desenvolvida de tais encontros. Esse terceiro tipo de mitopoéia, tal como se manifesta nos principais poemas de Shelley, é meu tema nos capítulos seguintes.

Uma leitura pormenorizada de um grupo de poemas de Shelley demonstrará meu argumento. Não afirmo que *todos* os poemas maduros e mais importantes de Shelley são mitopoéicos, especialmente na acepção precisa e delimitada de mitopoéia sobre a qual aqui insisto. Afirmo, sim, que um certo grupo de poemas de Shelley manifesta precisamente a mitopoéia que defini acima. Seu mito, muito simplesmente, *é* mito: o processo de sua elaboração e a inevitabilidade de sua derrota.

Já analisei "À Noite", um poema escrito em 1821, como um exemplo da fatura de mitos em Shelley, uma técnica de escrever poesia que é em si mesma o tema dominante dessa poesia. Com algumas exceções, os poemas lidos nos capítulos a seguir seguem a ordem de sua composição.[10]

Começo com os Hinos de 1816, o "Hino à Beleza Intelectual" e 'Mont Blanc", pois esses são poemas em que me parece que Shelley encontra o seu

mito, seu grande tema; com efeito, encontra-se a si mesmo. “Alastor”, composto no outono de 1815, é geralmente considerado o primeiro poema extenso de Shelley com maturidade e valor. Admiro inúmeros aspectos em “Alastor”, mas o poema confunde e mistura alegoria e construção mítica. Parte da poesia tardia de Shelley encontra em “Alastor” o seu protótipo, mas o aspecto específico dessa poesia tardia que me interessa aí não se encontra.

O mito da relação Eu-Tu não precede os Hinos de 1816; ele toma corpo à medida que esses poemas se elaboram. Posteriormente o mito desaparece por um tempo da poesia de Shelley. “A Revolta do Islam” (abril-setembro 1817), uma epopéia alegórica abortiva que eu não admiro, não manifesta muita consciência do mito. O dualismo da “Revolta” é uma decaída espiritual do mito; a alegoria dúbia do poema é um declínio técnico com respeito à fatura mitopoéica dos Hinos de 1816.

“Prometeu Desacorrentado” é a primeira grande corporificação do mito de Shelley e no meu terceiro capítulo me preparo para uma leitura desse poema. O quarto capítulo, uma leitura da “Ode ao Vento Ocidental”, se aparta ligeiramente da ordem cronológica numa tentativa de completar o processo de introdução do drama lírico. O capítulo quinto, por seu turno, é uma leitura em larga escala de “Prometeu”.

O mito da relação culmina com “Prometeu”; o poema fornece uma declaração completa da visão de Shelley. Outros aspectos do mito são enfatizados em “The Sensitive Plant” (Capítulo 6) e “The Witch of Atlas”(Capítulo 7.)

No Capítulo 8, que é uma releitura do “Epipsychidion”, começo a traçar o curso descendente do mito de Shelley, a consciência de sua própria derrota. “Adonais”(1821) seria o meu tema seguinte, mas relutantemente excluí uma leitura do poema deste livro. Muito nele francamente nega o mito ao invés de debruçar-se sobre a sua derrota. As últimas dezessete estrofes de “Adonais” são tão excelentes quanto tudo o mais no poeta, mas elas nem iluminam nem são iluminadas pela dialética da mitopoéia de Shelley.

O nono e último capítulo é uma releitura do fragmento, postumamente publicado, “O Triunfo da Vida”. Com o triunfo da vida no mito da relação de Shelley meu argumento se completa.

Poemas longos e valiosos como “Julian and Maddalo”, “The Cenci”, e “Hellas” foram excluídos porque não tem relação com o meu tema, ou o meu tema com eles. Dois poemas longos que admiro particularmente, os “Versos Escritos entre os Montes Euganeses” e a “Carta para Maria Gisborne,” foram omitidos pela mesma razão. Muito da lírica de Shelley e dos seus

poemas curtos teriam servido ao meu propósito, mas foram excluídos por falta de espaço. Eu particularmente lamento nada dizer sobre “Os Dois Espíritos: uma Alegoria”, uma peça mitopoéica notável composta em 1820.

Não fui capaz de responder, sequer para uma satisfação de foro íntimo, uma questão crucial. Blake, Shelley e Keats, além de serem criadores de mitos, são de um modo ou de outro, contrários ao Cristianismo. Blake se autodenomina cristão, mas com persuasão redefine o Cristianismo, tratando-o como um humanismo apocalíptico de sua própria extração. Shelley se coloca contra o cristianismo histórico e institucional em toda a sua poesia, desde “Queen Mab” até o “Triunfo da Vida”.Keats acredita apenas na santidade dos afetos do coração, mas sempre se satisfaz com não polemizar contra o cristianismo formal na extensão em que o fazem Blake e Shelley. Qual teria primazia: o impulso criador de mitos e o compromisso com o modo mitopoéico, ou a postura religiosa contra o cristianismo?

Não me cabe decidir, pois cada compromisso induz ao outro. Nos Hinos de 1816, de Shelley, a negação explícita do mito cristão e a formulação, vivificada pela tentativa, do próprio mito do poeta existem lado e nenhuma tem precedência. Embora eu não possa responder à questão, reconheço sua importância e validade. De minha parte gostaria de acreditar que a primazia aqui pertence ao próprio impulso mitopoéico.

Embora eu me refira a Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron e Keats com freqüência nesses capítulos, este é um estudo não de mitopoéia romântica em geral, mas apenas de Shelley. Mesmo as analogias que traço (especialmente no Capítulo 3) entre o romantismo e o titanismo falham, se aplicadas a um número excessivo de poetas. Blake, Byron e Shelley são prometéicos, titãs; Keats em “Hyperion” tenta mediar entre Titãs e Olímpicos. O Coleridge maduro e Wordsworth se alinham com os deuses celestes. Nenhuma generalização fácil resolverá o assunto; a precisão exige algo mais.

Mesmo assim, a despeito dessa reserva, Shelley não é único, como criador de mitos, no romantismo. Coleridge e Wordsworth são influências poderosas, negativas e positivas, sobre o poeta dos ‘Hinos de 1816’. O *prometeísmo* de Byron é ativo no drama lírico de Shelley, e “Manfred” é certamente uma obra mitopoéica. Muita coisa em Keats poderia, com bons resultados, ser estudada como fatura mítica.

Mas Blake se junta a Shelley aqui como sendo primordialmente um poeta mitopoéico. Yeats, o maior criador de mitos da moderna poesia, descende igualmente de Blake e de Shelley, numa proporção que os capítulos a seguir farão evidente. Porque Blake é um criador de sistemas, um mitógrafo

que cataloga seus próprios significados, não hesitei em usá-lo como contraste iconográfico a Shelley nessas páginas, especialmente em relação ao arquétipo do paraíso inferior, a terra de Beulah.

Ao longo desses capítulos utilizei a edição das obras completas de Shelley, de Thomas Hutchinson, *The Complete Poetical Works of Shelley* (London, Oxford University Press, 1904), para todas as citações e referências à poesia de Shelley. Onde me desviei do texto de Hutchinson, principalmente em "O Triunfo da Vida", tentei dar conta das divergências e indicar a fonte do meu texto alternativo.

Notas

[1] *Mythopoeic* no original.

[2] I-Thou and I-It, no original

[3] Henri Frankfort, Mrs. H. A. Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen, *Before Philosophy*, London, Penguins, 1949. Chapters I, "Myth and Reality," and 8, "The Emancipation of Thought from Myth,"ambos escritos pelos Frankforts, são relevantes para o meu tema. Eu-Tu é contrastado a Eu-Isso nas páginas 12-14, em particular.

[4] Frankfort et al., p. 12. Seguindo citações das pp. 14,15,16,22, 32.

[5] *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry,* Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1932; e *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1937, com um capítulo sobre Shelley.

[6] Frankfort et al., p. 19

[7] Ibid., p.13

[8] Buber, p. 63.

[9] Eu interpreto "the weary day turned to *his* rest", do verso 19 (estrofe III) como um "Dia" diferente do "Dia" da estrofe II. O Dia da estrofe II é um Dia mítico, o contrário da "Noite" que o poema endereça. O "Dia" do verso 19 é o Sol, assim como acostumei-me a ler o poema. Pottle compara essa "exuberância de invenção", que pode inegavelmente tornar-se confusa, às diversas representações da terra em "Prometheus Unbound." N da T. "Naturalmente, em português é inevitável que o dia seja masculino e a noite feminina."

[10] A partir desse parágrafo Bloom antecipa a análise que desenvolverá ao longo do livro, o que é natural, uma vez que o capítulo que aqui se publica é uma introdução ao *Shelley Mythmaking*. Entretanto não deixa de ser, esse texto que aí se inicia, uma freada brusca, uma pisada no pedal, ao modo drummondiano, contrastantes com o clima de alta tensão romântica tanto da sua prosa quanto do poema shelleyano. Os sons que antes se ouviam são abafados e mantidos em suspensão. Creio que este é um modo poético próprio da prosa de Harold Bloom, constatável em grande parte dos seus textos. Sem mais notícia resvala ele para o terreno da informação mais concreta, por vezes episódica e banal.

TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

TERCEIRA MARGEM ANO VIII. NÚMERO 11. 2004

NÚMERO TEMÁTICO: *A POESIA BRASILEIRA E SEUS ENTORNOS INTERVENTIVOS*

Editor convidado: Alberto Pucheu

Este número tem por tema a poesia brasileira e o que, hoje, se pensa sobre poesia no Brasil. Isto significa que, por um lado, tem-se a poesia como mola propulsora do debate e, por outro, aquilo que, em decorrência dela, vem sendo gerado. Essa relação entre a poesia e seu entorno não se dá de modo pacífico, nem os supostos derivados permanecem, necessariamente, num segundo plano, rebocados por aquilo que os livros de poemas instauram. O pensamento sobre poesia também é produção, diga-se, tautologicamente, poética, que, quando não tem, deveria possuir um desejo de antecipação, um desejo de que a própria poesia se transformasse a partir de uma reflexão que se quer igualmente instauradora, interventiva. Tal fato acena para uma enormidade de obras que não podem ser caracterizadas pela recíproca exclusão entre o poético e o teórico; justamente nessa encruzilhada reside um dos vigores do contemporâneo e, diga-se, não só do contemporâneo. Assim, deseja-se trazer para o debate figurações de uma multiplicidade que atravesse algumas das possibilidades para a construção de um pensamento poético.

Prazo para envio dos trabalhos: 1° de outubro de 2004

Os trabalhos também podem ser enviados para: apucheu@msm.com.br

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2 - Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3 - Da Seleção:
O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4 - Do formato dos artigos:

4.1 - 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2 - As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3 - As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5 - Do material entregue para seleção:
Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21.941-590 - Rio de Janeiro - RJ
e-mail: ciencialit@letras.ufrj.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br